CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 245
MAYO 1970

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

245

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 245 (MAYO DE 1970)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *Un señor muy viejo con unas alas enormes.* 273
UBALDO DI BENEDETTO: *Los tres rostros de Don Quijote* 279
FÉLIX GRANDE: *Carlos, Carlos...* 304
CARLOS EDMUNDO DE ORY: *Poesía* 315
CARLOS ALONSO DEL REAL: *Superstición y creación poética* 338
ANTONIO MARTÍNEZ MENCHÉN: *Del árbol caído...* 370

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

ZUNILDA GERTEL: *Cambios fundamentales en la poesía de Borges* 393

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

MONIQUE JOLY: *Sistemática de perspectivas en «Muertes de perro»* 415
JOSÉ MANUEL ALONSO IBARROLA: *Redescubrimiento de un ilustre hispanista: Mario Penna* 429
GIANCARLO ELIA VALORI: *Algunos elementos de convergencia entre sistemas económicos distintos* 432
VÍCTOR NIETO ALCAIDE: *Sobre la última obra de Lucio Muñoz: una nueva experiencia en el realismo* 439
LUIS SAINZ DE MEDRANO ARCE: *Valle-Inclán en «La reina castiza» (II).* 442
FRANCISCO ALBERTOS: *Generalizaciones para una crítica del tópico* ... 460

Sección Bibliográfica:

AMANDO MELÓN: *Una obra de Minguet sobre A. Humboldt en el segundo centenario de su nacimiento* 473
JUAN RIERA: *Dos libros del profesor López Piñero* 481
JUAN PEDRO QUIÑONERO: *Los laberintos de la personalidad* 483
ENRIQUE MORENO CASTILLO: *Don Juan Manuel: «El conde Lucanor o libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio»* 487
JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN: *Manuel Puig y la capacidad expresiva de la lengua popular* 490
EMILIO MIRÓ: *Concha Lagos: «La vida y otros sueños»* 497
RAÚL CHÁVARRI: *Tres notas bibliográficas* 501

Ilustraciones de FERNÁNDEZ MOLINA.



ARTE Y PENSAMIENTO

UN SEÑOR MUY VIEJO CON UNAS ALAS ENORMES

(Cuento para niños)

POR

GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos en el mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era a causa de la pestilencia. El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos. La luz era tan mansa al mediodía, que cuando Pelayo regresaba a la casa después de haber tirado los cangrejos, le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio. Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, muy viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y que a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas.

Asustado por aquella pesadilla, Pelayo corrió en busca de Elisenda, su mujer, que estaba poniéndole compresas al niño enfermo, y la llevó hasta el fondo del patio. Ambos observaron el cuerpo caído con un callado estupor. Estaba vestido como un trapero. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal. Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar. Entonces se atrevieron a hablarle, y él les contestó en un dialecto incomprensible pero con una buena voz de navegante. Fue así como pasaron por alto el inconveniente de las alas, y concluyeron con muy buen juicio que era un náufrago solitario de alguna nave extranjera abatida por el temporal. Sin embargo, llamaron para que lo viera a una vecina que sabía todas las cosas de la vida y de la muerte, y a ella le bastó con una mirada para sacarlos del error,

—Es un ángel—les dijo—. Seguro que venía por el niño, pero el pobre está tan viejo, que lo ha tumbado la lluvia.

Al día siguiente todo el mundo sabía que en casa de Pelayo tenían cautivo un ángel de carne y hueso. Contra el criterio de la vecina sabia, para quien los ángeles de estos tiempos eran sobrevivientes fugitivos de una conspiración celestial, no habían tenido corazón para matarlo a palos. Pelayo estuvo vigilándolo toda la tarde desde la cocina, armado con su garrote de alguacil, y antes de acostarse lo sacó a rastras del lodazal y lo encerró con las gallinas en el gallinero alambrado. A media noche, cuando terminó la lluvia, Pelayo y Elisenda seguían matando cangrejos. Poco después el niño despertó sin fiebre y con deseos de comer. Entonces se sintieron magnánimos y decidieron poner al ángel en una balsa con agua dulce y provisiones para tres días, y abandonarlo a su suerte en altamar. Pero cuando salieron al patio con las primeras luces, encontraron a todo el vecindario frente al gallinero, retozando con el ángel sin la menor devoción y echándole cosas de comer por los huecos de las alambradas, como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo.

El padre Gonzaga llegó antes de las siete alarmado por la desproporción de la noticia. A esa hora ya habían acudido curiosos menos frívolos que los del amanecer, y habían hecho toda clase de conjeturas sobre el porvenir del cautivo. Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del universo. Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido un leñador macizo. Asomado a las alambradas repasó en un instante su catecismo, y todavía pidió que le abrieran la puerta para examinar de cerca a aquel varón de lástima que más bien parecía una enorme gallina decrépita entre las gallinas absortas. Estaba echado en un rincón, secándose al sol las alas extendidas, entre las cáscaras de frutas y las sobras de desayunos que le habían tirado los madrugadores. Ajeno a las impertinencias del mundo, apenas si levantó sus ojos de anticuario y murmuró algo en su dialecto cuanto el padre Gonzaga entró en el gallinero y le dio los buenos días en latín. El párroco tuvo la primera sospecha de una impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros. Luego observó que visto de cerca resultaba demasiado humano: tenía un insoportable olor de intemperie, el revés de las alas sembrado de algas parasitarias y las plumas mayores maltratadas por vientos terrestres, y nada en su na-

turaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles. Entonces abandonó el gallinero, y con un breve sermón previno a los curiosos contra los riesgos de la ingenuidad. Les recordó que el demonio tenía la mala costumbre de recurrir a artificios de carnaval para confundir a los incautos. Argumentó que si las alas no eran el elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavilán y un aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los ángeles. Sin embargo, prometió escribir una carta a su obispo, para que éste escribiera otra a su primado y para que éste escribiera otra al Sumo Pontífice, de modo que el veredicto final viniera de los tribunales más altos.

Su prudencia cayo en corazones estériles. La noticia del ángel cautivo se divulgó con tanta rapidez, que al cabo de pocas horas había en el patio un alboroto de mercado, y tuvieron que llevar la tropa con bayonetas para espantar el tumulto que ya estaba a punto de tumbar la casa. Elisenda, con el espinazo torcido de tanto barrer basuras de feria, tuvo entonces la buena idea de tapiar el patio y cobrar cinco centavos por la entrada para ver al ángel.

Vinieron curiosos desde muy lejos. Vino una feria ambulante con un acróbata volador, que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre, pero nadie le hizo caso porque sus alas no eran de ángel sino de murciélago sideral. Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados de la tierra: una pobre mujer que desde niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un portugués que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad. En medio de aquel desorden de naufragio que hacía temblar la tierra, Pelayo y Elisenda estaban felices de cansancio, porque en menos de una semana atiborraron de plata los dormitorios, y todavía la fila de peregrinos que esperaban turno para entrar llegaba hasta el otro lado del horizonte.

El ángel era el único que no participaba de su propio acontecimiento. El tiempo se le iba en buscar acomodo en su nido prestado, aturdido por el calor de infierno de las lámparas de aceite y las velas de sacrificio que le arrimaban a las alambradas. Al principio trataron de que comiera cristales de alcanfor, que de acuerdo con la sabiduría de la vecina sabia, era el alimento específico de los ángeles. Pero él los despreciaba, como despreció sin probarlos los almuerzos papales que le llevaban los penitentes, y nunca se supo si fue por ángel o por viejo que terminó comiendo nada más que papillas de berenjena. Su única virtud sobrenatural parecía ser la paciencia. Sobre todo en los

primeros tiempos, cuando lo pisoteaban las gallinas en busca de los parásitos estelares que proliferaban en sus alas, y los baldados le arrancaban plumas para tocarse con ellas sus defectos, y hasta los más piadosos le tiraban piedras tratando de que se levantara para verlo de cuerpo entero. La única vez que consiguieron alterarlo fue cuando le abrasaron el costado con un hierro de marcar novillos, porque llevaba tantas horas de estar inmóvil que lo creyeron muerto. Despertó sobresaltado, despotricando en lengua hermética y con los ojos en lágrimas, y dio un par de aletazos que provocaron un remolino de estiércol de gallinero y polvo lunar, y un ventarrón de pánico que no parecía de este mundo. Aunque muchos creyeron que su reacción no había sido de rabia sino de dolor, desde entonces se cuidaron de no molestarlo, porque la mayoría entendió que su pasividad no era la de un héroe en uso de buen retiro sino la de un cataclismo en reposo.

El padre Gonzaga se enfrentó a la frivolidad de la muchedumbre con fórmulas de inspiración de doméstica, mientras le llegaba un juicio terminante sobre la naturaleza del cautivo. Pero el correo de Roma había perdido la noción de la urgencia. El tiempo se les iba en averiguar si el convicto tenía ombligo, si su dialecto tenía algo que ver con el arameo, si podía caber muchas veces en la punta de un alfiler, o si no sería simplemente un noruego con alas. Aquellas cartas de parsimonia habrían ido y venido hasta el fin de los siglos, si un acontecimiento providencial no hubiera puesto término a las tribulaciones del párroco.

Sucedió que por esos días, entre muchas otras atracciones de feria, llevaron al pueblo el espectáculo errante de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres. La entrada para verla no sólo costaba menos que la entrada para ver al ángel, sino que permitían hacerle toda clase de preguntas sobre su absurda condición, y examinarla al derecho y al revés, de modo que nadie pusiera en duda la verdad del horror. Era una tarántula espantosa, del tamaño de un carnero y con la cabeza de una doncella triste. Pero lo más desgarrador no era su figura de disparate, sino la sincera aflicción con que contaba los pormenores de su desgracia. Siendo casi una niña se había escapado de la casa de sus padres para ir a un baile, y cuando regresaba por el bosque después de haber bailado toda la noche sin permiso, un trueno pavoroso abrió el cielo en dos mitades, y por aquella grieta salió el relámpago de azufre que la convirtió en araña. Su único alimento eran las bolitas de carne molida que las almas caritativas quisieran echarle en la boca. Semejante espectáculo, cargado de tanta verdad humana y de tan temible escarmiento, tenía que derrotar sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si

se dignaba mirar a los mortales. Además, los escasos milagros que se le atribuían al ángel revelaban un cierto desorden mental, como el del ciego que no recobró la visión pero le salieron tres dientes nuevos, y el del paralítico que no pudo andar pero estuvo a punto de ganarse la lotería, y el del leproso a quien le nacieron girasoles en las heridas. Aquellos milagros de consolación que más bien parecían entretenimientos de burla, habían quebrantado ya la reputación del ángel cuando la mujer convertida en araña terminó de aniquilarla. Fue así como el padre Gonzaga se curó para siempre del insomnio, y el patio de Pelayo volvió a quedar tan solitario como en los tiempos en que llovió tres días y los cangrejos caminaban por los dormitorios.

Los dueños de casa no tuvieron nada que lamentar. Con el dinero recaudado construyeron una mansión de dos plantas, con balcones y jardines, y con sardineles muy altos para que no se metieran los cangrejos del invierno, y con barras de hierro en las ventanas para que no se metieran los ángeles. Pelayo estableció además un criadero de conejos muy cerca del pueblo, y renunció para siempre a su mal empleo de alguacil, y Elisenda se compró unas zapatillas satinadas de tacones altos y muchos vestidos de seda tornasol, de los que usaban las señoras más codiciadas en los domingos de aquellos tiempos. El gallinero fue lo único que no mereció atención. Si alguna vez lo lavaron con creolina y quemaron lágrimas de mirra en su interior, no fue por hacerle honor al ángel, sino por conjurar la pestilencia de muladar que ya andaba como un fantasma por todas partes y estaba volviendo vieja la casa nueva. Al principio, cuando el niño aprendió a caminar, se cuidaron de que no estuviera muy cerca del gallinero. Pero luego se fueron olvidando del temor y acostumbrándose a la peste, y antes de que el niño mudara los dientes se había metido a jugar dentro del gallinero, cuyas alambradas podridas se caían a pedazos. El ángel no fue menos displicente con él que con el resto de los mortales, pero soportaba las infamias más ingeniosas con una mansedumbre de perro sin ilusiones. Ambos contrajeron la varicela al mismo tiempo. El médico que atendió al niño no resistió a la tentación de auscultar al ángel, y le encontró tantos soplos en el corazón y tantos ruidos en los riñones, que no le pareció posible que estuviera vivo. Lo que más le asombró, sin embargo, fue la lógica de sus alas. Resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entenderse por qué no las tenían también los otros hombres.

Cuando el niño fue a la escuela, hacía mucho tiempo que el sol y la lluvia habían desbaratado el gallinero. El ángel andaba arrastrándose por acá y por allá como un moribundo sin dueño. Lo sa-

caban a escobazos de un dormitorio y un momento después lo encontraban en la cocina. Parecía estar en tantos lugares al mismo tiempo, que llegaron a pensar que se desdoblaba, que se repetía a sí mismo por toda la casa, y la exasperada Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel infierno lleno de ángeles. Apenas si podía comer, sus ojos de anticuario se le habían vuelto tan turbios que andaba tropezando con los horcones, y ya no le quedaban sino las cánulas peladas de las últimas plumas. Pelayo le echó encima una manta y le hizo la caridad de dejarlo dormir en el cobertizo, y sólo entonces advirtieron que pasaba la noche con calenturas, delirando en trabalenguas de noruego viejo. Fue esa una de las pocas veces en que se alarmaron, porque pensaban que se iba a morir, y ni siquiera la vecina sabia había podido decirles qué se hacía con los ángeles muertos.

Sin embargo, no sólo sobrevivió a su peor invierno, sino que pareció mejor con los primeros soles. Se quedó inmóvil muchos días en el rincón más apartado del patio, donde nadie lo viera, y a principios de diciembre empezaron a nacerle en las alas unas plumas grandes y duras, plumas de espantapájaros, que más bien parecían un nuevo percance de la decrepitud. Pero él debía conocer la razón de esos cambios, porque se cuidaba muy bien de que nadie los notara, y de que nadie oyera las canciones de navegantes que a veces cantaba bajo las estrellas. Una mañana, Elisenda estaba cortando rebanadas de cebolla para el almuerzo, cuando un viento que parecía de altamar se metió en la cocina. Entonces se asomó por la ventana, y sorprendió al ángel en las primeras tentativas del vuelo. Eran tan torpes, que abrió con las uñas un surco de arado en las hortalizas y estuvo a punto de desbaratar el cobertizo con aquellos aletazos indignos que resbalaban en la luz y no encontraban asidero en el aire. Pero logró ganar altura. Elisenda exhaló un suspiro de descanso, por ella y por él, cuando lo vio pasar por encima de las últimas casas, sustentándose de cualquier modo con un azaroso aleteo de buitre senil. Siguió viéndolo hasta cuando acabó de cortar la cebolla, y siguió viéndolo hasta cuando ya no era posible que lo pudiera ver, porque entonces ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imaginario en el horizonte del mar.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
Urgel, 241
BARCELONA

LOS TRES ROSTROS DE DON QUIJOTE

(Intento de interpretación)

POR

UBALDO DI BENEDETTO

A RAFAEL LAPESA, *mi maestro.*

En 1900, Ramiro de Maeztu pronunciaba en el Ateneo de Madrid su memorable discurso sobre Don Quijote, en donde defendía su tesis de que la famosa novela era un síntoma de la decadencia de España, tesis que fue recibida «con gritería hostil». A pesar del aparente fracaso de su conferencia y de la indignación de los eruditos contemporáneos, los artículos publicados por Maeztu en 1901 y 1926 desarrollaron esta tesis, llegando a afirmar que los monarcas de la casa de Habsburgo eran causa primordial de esta decadencia (1).

Sin embargo, poco pudieron hacer estos ensayos para cambiar la actitud de los cervantistas españoles, que se oponían a que la decadencia de su país, desde que lord Byron así lo afirmase, era uno de los temas principales de la novela cervantina (2).

Esta desapasionada visión de Maeztu, escrita cuando España se enfrentaba con su peor crisis política y económica, mientras una abulia contagiosa infectaba el país, debió ser heridora, tanto como el tremendismo de Cela inmediatamente después de la guerra civil de 1936-39.

Las monografías de Maeztu, ciertamente prematuras, no promovieron ningún trabajo serio sobre la decadencia a través de *Don Quijote*. La escuela idealista de crítica literaria, con autoridad e influencia, buscaba otros valores en *Don Quijote* y pocos eruditos calaron en la teoría de Maeztu. Si lo hubieran hecho, habrían podido responder a las inqueridoras interrogantes de Ortega y Gasset: «¿se burla Cervantes?» y «¿de qué se burla?».

Lo que este ensayo intenta es responder a las preguntas de Ortega y Gasset. Creo poder afirmar, a la luz de mis investigaciones, que

(1) VICENTE MARRERO: *Maeztu* (Madrid, 1955), p. 122. Los artículos de Maeztu son: «La decadencia y el Quijote», *Sol*, 27 V (1927); «El libro de los viejos» y «Ante las fiestas del Quijote». Los dos últimos se encuentran reproducidos en *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXIII-XXIV, pp. 177 y 181.

(2) Cervantes smiled Spains chivalry away; / a single laugh demolished the right arm / of his own country; seldon since that day / has Spain had heroes. While Romance could charm / the world gave ground before her bright array; / and therefore have his volumes done much harm, / that all their glory, as a composition, / was dearley purchased by his land's perdition. *(Don Juan.)*

Cervantes se burla de los Habsburgo, de sus ideas imperiales, de su sistema de gobierno, de las leyes y magistrados, del sistema de impuestos que mantenían en movimiento el engranaje; se burla de la iglesia que lo bendecía y del de ésta del gobierno sobre los españoles de la época. En resumen, este trabajo intenta subrayar la notable semejanza que hay entre el hecho histórico y la «verdad» de Cervantes.

La voz «burla», tal como la emplea Ortega y Gasset, sugiere que algo real está siendo satirizado en *Don Quijote.* Ya en 1720 Daniel Defoë, en el prólogo que escribió a la tercera parte de su *Robinson Crusoe,* hacía este comentario sobre la novela de Cervantes: «Los que conocen bien su significado saben que se trata de una historia emblemática, una justa sátira contra el duque de Medina Sidonia» (3). Otros, especialmente después de la publicación de *Buscapié,* han visto en la obra una sátira contra el duque de Lerma, el poco conocido Blanco de Paz, Carlos V, Felipe II, e incluso contra las autoridades de Argamasilla, donde Cervantes fue encarcelado. Esta lista de posibles blancos de la sátira de Cervantes puede extenderse cuanto se quiera, ya que mientras no haya pruebas, cualquier crítico puede sugerir que Cervantes apunta al blanco preferido por dicho crítico. A pesar del fracaso de eruditos y críticos para ponerse de acuerdo sobre a quién o a qué satirizaba Cervantes, todos —incluidos los miembros de la escuela idealista española— convienen en que una sátira palpita bajo la superficie de la narración.

Conviene recordar aquí que Cervantes había ya aludido a personas reales en personajes de su *Galatea* (4); esto aumenta la posibilidad de que hiciera lo mismo en *Don Quijote.*

La mayor dificultad estriba en la falta de claves o «anticipaciones», como las llama Ortega y Gasset, que facilitaran el quehacer de identificar a los personajes de la novela con personas de la vida real (5). Cervantes no podía satirizar con libertad ni proporcionar claves si sabía que su ataque iba a poner en guardia u ofender a gente que podía, por su posición y estado, ya ayudarle en su último esfuerzo por realizar sus sueños, ya frustrar cualquier intento que hiciese él para conseguirlo.

Sin embargo, creo que Cervantes nos ha dejado una clave, y ésta se encuentra en su inflexible teoría sobre la novela. En este momento en el que se dio un despertar del sentido de nacionalidad y una toma de conciencia de la competición internacional en el campo de la lite-

---

(3) DEFOE se refiere a don Alfonso Pérez de Guzmán, VII Duque de Medina-Sidonia.

(4) Véase ANGEL VALBUENA PRAT: *Miguel de Cervantes Saavedra. Obras completas* (Madrid, 1956), p. 605.

(5) ORTEGA Y GASSET: *Sus mejores páginas.* Ed. Manuel Durán. Englewood Cliffs, 1966, pp. 49-61.

ratura, muchos eruditos españoles juzgaron que escribiendo sus propios manuales sobre el arte del verso o de la prosa podrían, no sólo corregir el curso de la literatura española, sino también elevarla a un nivel comparable a sus victorias en los campos de batalla y a su supremacía en el campo de la política internacional (6). Este era el objeto de los trabajos de Rodrigo Espinoza de Santayana, Diego García Rengifo, *El Brocense*, y, sobre todo, Fernando de Herrera, el «Divino», al que tanto admiraba Cervantes. Siguiendo el ejemplo de los teoricistas de poéticas y retóricas contemporáneos suyos, Cervantes escribió unas «anotaciones» o «ars prosaica». Este empeño literario no era un trabajo separado del *Quijote,* sino parte integral del mismo, una obra dentro de otra. Si juntáramos todo lo que Cervantes dice en *Don Quijote* sobre literatura en general y sobre novela en particular, sacaríamos a luz una sólida teoría de la novela. A diferencia de los redondeados libros de crítica literaria de Bembo, Speroni, Sidney y otros, las opiniones de Cervantes se encuentran en los comentarios eruditos de Don Quijote, en sus diálogos y en las tertulias literarias con otros personajes. Las opiniones de Cervantes sobre literatura revelan no sólo su teoría sobre la novela, sino, al mismo tiempo, con sus disgresiones críticas nos convence de que su sátira tiene un blanco no imaginario sino real.

Cervantes, en su teoría de la novela, se muestra hasta diríamos excesivamente preocupado por el papel que juega la verdad en la novela. En este breve ensayo no puedo enumerar todas las referencias sobre la importancia y esencialidad de la verdad en la novela; sin embargo, voy a fijarme en unas pocas. Cervantes aconseja a los futuros novelistas (7):

> Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lienzos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho.
>
> (I, 47.)

Sobre la diferencia entre historias reales e imaginarias, comenta Cervantes: «Las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llega a la verdad o a la semejanza de ella, y las

(6) Warner Bahner: *Beitrag zum Sprachbewusstein in der Spanichen Literatur des 16 und 17 Jahrhundert* (Berlín, 1956), p. 102.

(7) *Don Quijote.* Prólogo (1605), I, 9; I, 15; I, 16; I, 47. Prólogo (1614), II, 3; II, 4; II, 10; II, 26; II, 50; II, 62. Esta técnica cervantina puede haber servido de inspiración a los capítulos introductorios de la historia —prosai-comi-epi *Tom Jones*—, especialmente a sus muchas digresiones sobre historia y realidad en los libros VII y XII.

verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas.» Anteriormente, comenta Don Quijote que «los historiadores que de mentira se valen habían de ser quemados como los que hacen moneda falsa», y concluye su ataque sobre los libros de caballería y de fantasía en general afirmando que «la historia es como cosa sagrada; porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad está Dios en cuanto es verdad» (II, 3).

Así como Cervantes pretendió que la verosimilitud y la verdad en una novela determinan su éxito o su fracaso, así la verdad y la verosimilitud en *Don Quijote* hacen esta obra diferente de cualquier otro tipo de prosa imaginativa en España (8).

Riley nos dice que Cervantes no mezcla la verdad y la falsedad; al contrario, sabía bien que el engaño producía más efecto al hacer uso de una verdad conocida, por eso Cervantes hizo que la historia formara parte integral de *Don Quijote* (9). Muchos están de acuerdo ahora con los estudios sobre este tema de Rodríguez Marín, especialmente con su demostración de que la historia de Cardenio y Dorotea, por ejemplo, tuvo lugar realmente en el sur de España, hacia 1581 (10).

Por supuesto, todos admiten la base histórica de la «historia del cautivo», de la primera parte, así como de todos los otros innumerables episodios y situaciones que nos dan a conocer cuanto Cervantes había visto y experimentado (11).

Don Quijote encierra en sí los nombres verdaderos de unas 206 personas importantes, de las cuales la mitad son españoles y contemporáneos de Cervantes; los títulos de 75 obras maestras literarias; más de 230 nombres geográficos; 72 referencias a instituciones, órdenes militares, sociedades religiosas, grupos sociales y políticos de la época; alusiones a poetas rivales, especialmente a Lope de Vega; referencias a Carlos V, a Felipe II, a la Inquisición y hasta a unas doce variedades de vino español. Se podría aumentar más esta lista de personas reales, lugares, instituciones, libros, vinos, situaciones, murmuraciones y tradiciones del momento; sin embargo, estos detalles

(8) En la parte II de *Don Quijote* hay más afirmaciones sobre la importancia de la verdad y realidad en la novela que en la parte I. Esto parece indicar que el rápido éxito de la parte I llevó a Cervantes a reafirmar, aunque con diferentes palabras, su teoría sobre la prosa. La teoría de Cervantes sobre la novela y la importancia de la verdad y la realidad han sido objeto de numerosos estudios. Juzgamos indispensables y esclarecedores los siguientes: E. C. RILEY: *Cervantes's Theory of the Novel* (Oxford, 1962); R. PREDMORE: «El problema de la realidad en Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), 490-492; A. A. PARKER: «El concepto de la verdad en el Quijote», *Revista de Filología Española*, 32 (1948), 287-305.

(9) RILEY: *Theory*, pp. 174-177.

(10) Véase su edición del *Quijote* (Madrid, 1912), vol. III, pp. 52-53.

(11) SEBASTIÁN ARBÓ: *Cervantes*, trad. Ilsa Barea (Nueva York, 1955), p. 188. Un estudio completo y fascinante sobre la España en las obras de Cervantes es la galardonada obra de RODRÍGUEZ DEL ARCO Y GARAY: *La sociedad española en las obras de Cervantes* (Madrid, 1951).

de la vida real nos ayudarán sólo de modo limitado a comprender cuanto toma Cervantes de la realidad para que su concepción de la novela como historia no sea sólo una «burla» (12). William Prescott juzgó por la abundancia y precisión de los detalles históricos del *Quijote* que la historia de Cervantes era más útil que todas las crónicas de su tiempo para dar a conocer una visión incomparable de la vida diaria española (13).

Aun cuando se trata de la legítima fuente de su historia novelesca, Cervantes dice la verdad, pues si colocamos en diferente posición las letras de CIDE HAMETE BENENGELI, con excepción de una o dos letras, y considerando la experiencia de Cervantes en lengua arábiga, es fácil formar el nombre MIGEL DE CEBANTE.

Ahora bien, nos podemos preguntar, ¿por qué una persona tan meticulosa y amante del detalle realista como Cervantes no hizo uso de la más amplia realidad de una España quijotesca bajo los monarcas de la Casa de Austria? ¿Por qué no quiso este poeta, tan sensible, escribir de la España real, de los españoles que vivían entonces, de sus alegrías y penas, ilusiones y desilusiones?

Rafael Lapesa ha sugerido que las cualidades mentales de Cervantes le deberían haber hecho más sensible para percibir la decadencia del Imperio español que a cualquier otro personaje de su tiempo. ¿No podríamos sospechar sin más pruebas que uno o más de los protagonistas cervantinos de esta gran historia del pueblo español fue sugerida por uno de aquellos grandes de la época, responsables, prácticamente, de casi todos los aspectos de ella?

No ha habido en toda la historia de España un período más rico en material satírico que los últimos años del 1500 y la primera década del 1600.

Pero Cervantes no tenía la libertad de otros artistas. El indispensable *nihil obstat* del Santo Oficio de la Inquisición y las ya precarias condiciones en que se encontraba Cervantes después de cumplir sus

---

(12) La controversia sobre el significado de la palabra «historia», usada por Cervantes en su inmortal novela, continuará aún por muchos años. RAFAEL LAPESA, en su *Introducción a los estudios literarios* (Salamanca, 1964), p. 174, clasifica como historias las novelas extensas anteriores al siglo XVIII que carecen de acción coherente y llama novelas a las historias sentimentales que tienen una acción concreta, gradual y conclusa (v. gr., *Cárcel de amor*). Sin embargo, BRUCE WARDROPPER, en su artículo «Don Quijote: Story or History», *Modern Philology*, 63 (1965), prueba que la palabra «historia» significa «History» y no «story». Por otra parte, Cervantes usa las palabras «cuento» (I, 1), «novela» (I, 37) y «fábula» (I, 47) para describir obras de fantasía, mientras reserva el uso del discutido vocablo «historia» para aquellas obras que instruyen. A la luz de mis investigaciones, y dentro de los límites de este trabajo, creo que la palabra «historia», en el sentido en que es usada por Cervantes, significa «historia», «history» velada por la verdad política.

(13) Consúltese WILLIAM PRESCOTT: «Cervantes», *North American Review*. Nueva York, 1837.

condenas en la cárcel, le obligaron a recurrir a su ingenio impar para publicar una obra que era una sátira del mundo real. A Cervantes le gustaba tocar «temas y personas de carácter público —gobernadores, escribanos, oidores y jueces—», como en *La ilustre fregona, El celoso extremeño* y otras obras; pero nota Amezúa «una prudente cautela refrena su pluma», que se dispararía satíricamente si la dejase libre, impulsada por los malos recuerdos que guardaría de sus relaciones con la curia civil, tanto en Sevilla como en Valladolid, su juicio vacila entre la alabanza y la censura, y no se descubre del todo y deja al lector en una hábil incertidumbre...» (14). Además, pudo haberle ocurrido a Cervantes que nadie había ensayado la sátira en España hasta entonces.

Motivos de índole personal pudieron haber sido los agentes catalíticos que actuaron en Cervantes para producir su fantástica visión de una España que él conocía mejor que nadie. Podía haber dirigido un ataque personal contra la familia real, especialmente contra Felipe II, y no sin motivos razonables. Esta idea del ataque personal no es nueva, pero los críticos de la vieja escuela eligen por lo general como blancos de Cervantes personajes de menor altura, tales como Medina Sidonia, Blanco de Paz o el Duque de Lerma. ¿Qué necesidad tenía Cervantes de llegar al extremo de usar de atacar a los libros de caballería para encubrir el ataque a esos personajes? Los monarcas españoles habían hecho más daño a Cervantes y al tesoro español, e incluso a esos otros personajes, que el que pudieron ocasionar los libros de caballería a las mentes de los pocos españoles que tenían la posibilidad de leerlos. Y no olvidemos que los temas tradicionales de la literatura española raramente excluyen al rey. Un superficial análisis de la actitud de Cervantes respecto al rey —tal como nos la revelan sus muchos biógrafos— indica que nuestro novelista, que tanto amaba a su país, poco podía decir en favor del monarca. Cervantes, por supuesto, rinde al rey el tributo literario normalmente requerido en su poema *Al túmulo de Felipe II,* y hace referencia a los monarcas españoles de su tiempo en *Don Quijote* (I, 7; I, 9; II, 8), pero esos tributos apenas si pueden ser considerados como afectuosos gestos de deferencia.

Cervantes, como todos sabemos, nunca obtuvo de su rey lo que esperaba, lo que siempre había soñado, aquello por lo que había trabajado y luchado: una posición o un cargo oficial de acuerdo con su

(14) Agustín González Amezúa: *Cervantes, creador de la novela corta española* (Madrid, 1956-58), vol. II, pp. 315-316. Se ha escrito mucho sobre el tema de la precaución o la hipocresía como explicación a los velados tonos satíricos en las obras de Cervantes. Véase Américo Castro: *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925); Rafael Lapesa: «La española inglesa» y el «Persiles», en *De la Edad Media a nuestros días* (Madrid, 1967).

capacidad intelectual y su hoja de servicios en el ejército. Felipe II, ciertamente, ni se mostró benévolo con él ni tampoco comprensivo al desatender las cartas que el poderoso Don Juan de Austria y el influyente Duque de Sesa habían escrito a favor de nuestro escritor. Tampoco mostró interés el rey en leer la carta que prominentes cautivos españoles escribieron al rey testificando el valor de Cervantes, valor que hizo de él una figura legendaria en Argel.

Tampoco encontró tiempo Felipe II—tiempo que, por otra parte, desperdiciaba en meticulosos y menudos trabajos burocráticos—para leer la carta que el mismo Cervantes le escribió en 1590, explicando lo que había hecho por España, y en la que suplicaba al rey que, por lo menos, le diera facilidades para marchar con un cargo al «barón nuevo mundo» (15).

Cuando Don Quijote dice a Sancho en uno de sus discursos: «... si yo fuera rey me excusara de responder a tanta infinidad de memoriales impertinentes como cada día le dan; que uno de los mayores trabajos que los reyes tienen entre otros muchos es el estar obligados a escuchar a todos y a responder a todos...» (II, 6), nos preguntamos hasta qué punto la espera de esa carta y de las muchas que quedaron sin responder influyeron en esta declaración de nuestro hidalgo manchego que tan cargada está de sarcasmo. El que reconocieran sus pasados servicios era la única esperanza que abrigaba Cervantes en las largas horas pasadas en solitaria prisión, cuando la contemplación de su inutilizada y deforme mano izquierda le traía el recuerdo de un largo y doloroso camino de trabajos y peligros, el olor de la muerte, los embriagantes gritos de la victoria, el silencio de la derrota, e innumerables pesadillas.

Cervantes, como sabemos, volvió a España de su cautiverio en el momento en que escándalos reales habían estremecido a la nación y habían vuelto a la opinión pública contra el soberano a causa de sus relaciones con la tristemente famosa Princesa de Eboli, y por la acusación que se le hacía de la parte tenida en la muerte de su propio hijo Don Carlos (16). La inmaculada visión que Cervantes hubiera podido guardar de su rey, incluso a pesar de esos escándalos, se disipó pronto porque se le hizo pasar por la demoledora humillación y miseria causadas por una serie de cargos insignificantes, casi por compasión, otorgados por un gobierno indiferente. Una sola palabra del rey o de cualquier funcionario del gobierno hubiera bastado para terminar

---

(15) SEBASTIÁN ARBÓ: *Cervantes*, p. 133.

(16) Este hecho histórico, todavía sin aclarar, puede considerarse bajo muchos aspectos, según los historiadores y biógrafos consultados. Sin embargo, la leyenda negra pudo haber tenido su origen en la famosa *Apología de 1580*, de Guillermo de Orange.

con este estado de angustia y desesperación. Víctima de pesadillas y fantasías, Cervantes comprendió al fin que las ilusiones que le ayudaban a vivir estaban a punto de privarle del poder vital.

A esto se sumaba la natural depresión acumulada en el veterano Cervantes como resultado de los desastres militares que siguieron a la derrota de la Armada y las consiguientes precarias condiciones económicas del reino, que anunciaban el fin de los sueños de una gran nación y los de su gran escritor. El doloroso despertar llevó a Cervantes y al pueblo a enfrentarse con la realidad. ¿Cómo era posible que no viera en los desastres militares, las tres bancarrotas nacionales, los 100 millones de ducados de deuda, los intereses que se pagaban a los banqueros genoveses y alemanes que excedían a la renta nacional, las calles plagadas de hidalgos holgazanes y tullidos veteranos sin oficio, la inflación económica y el perdido orgullo nacional, el desgraciado fin del ambicioso plan imperial de los monarcas austríacos, los quijotescos caballeros andantes de Europa? Los historiadores de hoy parecen estar de acuerdo en que los planes imperiales de los Habsburgo eran demasiado ambiciosos, por no decir totalmente irreales. Petrie lo resume así: «España no podía al mismo tiempo colonizar las Américas, contener a los turcos, mantener a Francia encerrada en sus fronteras, combatir la herejía, mantener en el poder a los Habsburgo de Austria y luchar por la supremacía marítima contra Inglaterra» (17). Cervantes afirma esto mismo cuando leemos: «El intentar las cosas, de las cuales antes nos puede suceder daño que provecho, es de juicios sin discurso y temerarios, y más cuando quieren intentar aquellas a que no son forzados ni compelidos, y que de muy lejos traen descubiertos que el intentarlas es manifiesta locura» (I, 33).

Cervantes comprendió que los reyes de España simbolizaban las ilusiones y desilusiones de su patria, pero lo que le debió hacer temblar fue darse perfecta cuenta de que su propia vida frustrada se parecía a la de los monarcas. La visión de un rey quijotesco y de su quijotesco soldado le ayudó en gran parte a dar forma a su novela como sátira política y como parodia personal y a unir el cuento cómico con la trágica realidad histórica. «No quiso llorar, y sonrió...», comenta Maeztu. «Fue el Quijote su gesto bello ante la muerte que le amagaba...» (18). Este modo de enfocar la gran novela de Cervantes lleva consigo ese «sentido psicológico de verdad» que no obtenemos cuando vemos en la novela sólo una divertida historia, un ataque a los libros de caballería, a todas vistas anacrónico.

El uso que hace Cervantes en Don Quijote de estilos que contras-

---

(17) CHARLES PETRIE: *Philip II of Spain* (Nueva York, 1963), p. 38.
(18) RAMIRO DE MAEZTU: «El libro de los viejos», *Cuadernos Hispanoamericanos* número 33, p. 179.

ten entre sí nos sugiere que el escritor tenía algo nuevo en su mente. Riley nos informa que el estilo intermedio debió, teóricamente, gustar a Cervantes para uso en prosa de ficción seria, porque, a la vez que sencillo, este estilo intermedio era, además, elegante y dejaba lugar a la decoración; era también propio para la historia y el más adecuado para causar placer al lector (19). Y esto es, en cierto modo, lo afirmado por Cervantes en el pasaje citado anteriormente; es decir, en I, 47.

A la luz de estas afirmaciones, la invectiva de Cervantes contra los libros de caballería adquiere importancia secundaria, mientras que el propósito cervantino de escribir una historia trágica al modo cómico gana primordial importancia. Al contrario de la *Odisea, La Divina Comedia* y *Fausto,* grandes obras que anunciaron grandes épocas de sus respectivos países, *Don Quijote* fue escrito en el momento en que España se hundía en el desencanto y la desilusión, y es por eso «libro de abatimiento y decadencia» (20). Sin embargo, a pesar de esto, la obra de Cervantes, como la de Homero, Dante y Goethe, nos da una visión sinóptica y una síntesis incomparable de su época.

La hazaña de Cervantes de escribir una sátira política en un país cuyo ejemplo hacía, el aventurarse a ello, natural y a la vez arriesgado, por la naturaleza sensible tanto de la Iglesia como del Estado, nos muestra una vez más su valor universalmente conocido y su imparangonable genio creador, su ingenioso hidalguismo.

Don Quijote mismo, pues, no es uno, sino tres ingeniosos hidalgos: el propio Cervantes, Carlos V y Felipe II, porque vieron, juzgaron y crearon de una manera poco corriente. Los monarcas veían más aliados, católicos e hispanófilos de los que Europa podía ofrecer, mientras que el idealista escritor veía más mecenas que aquellos que la riqueza podía producir, más gloria que la merecida por sus medallas y una visión de las cosas no sólo como eran, sino como deberían ser. Pero la visión de Don Quijote no es el único rasgo que esos tres personajes tienen en común. La figura misma de Don Quijote es un *collage* de los rasgos más sobresalientes de la fisonomía de los tres burlados.

El meticuloso Cervantes, que decoró el trasfondo de su novela con exquisitos matices y con la precisión de detalles realistas de un miniaturista, no describió a su héroe con tanta precisión como a otros de menor importancia. Esto parece paradójico. Sin embargo, es interesante notar que su boceto de la figura física de Don Quijote está de acuerdo con las cualidades externas que Huarte de San Juan, en su *Examen de ingenios* (1575), atribuye a hombres dotados de abundante imagina-

---

(19) RILEY: *Theory,* p. 135.
(20) RAMIRO DE MAEZTU: «Ante las fiestas del Quijote», *Cuadernos Hispanoamericanos* número 34, pp. 181-184.

ción, inteligencia, energía, temperamento algo colérico y una tendencia a desarrollar manías. Martín de Riquer, recientemente, ha comentado, con acierto, que la elección por parte de Cervantes de las características físicas de su héroe no fue arbitraria, ya que él quería hacer a Don Quijote lo más real posible (21), y nos damos cuenta de que Cervantes no nos está ofreciendo un estereotipo, sino que está creando un héroe único a pesar de la relación que el hidalgo manchego tenga con los estudiados por el doctor Huarte de San Juan. Pero si tenemos en cuenta las tirantes relaciones de Cervantes con las autoridades civiles y los hipersensibles inquisidores, uno no puede menos que pensar que la relativa escasez de descripción de su héroe fue intencionada. Asimismo, Cervantes dice que no recuerda la ciudad donde vivía Don Quijote, a pesar de que la geografía de esa parte de España nos la pinta con más detalle que una guía Michelín (22). Sea lo que fuere, este es el retrato físico que Cervantes nos da de Don Quijote: un hombre de cincuenta años, flaco, alto, de recia constitución, cabello canoso, de nariz aguileña algo corva, perilla y bigotes.

El hacer que Don Quijote tuviera cincuenta años, ni uno más ni uno menos, es bastante intencionado, porque si fuéramos a añadir la edad de Don Quijote, cincuenta, al año en que nació Cervantes, 1547, obtendremos 1597. Este año no sólo coincide con el que Cervantes fue encarcelado por primera vez, sino que también coincide con la fecha en que los críticos consideran que Cervantes tuvo la idea de crear a su famoso caballero. Cervantes, que predica el aferrarse a la verdad y a la realidad en las novelas, afirmó en el prólogo a la primera parte de *Don Quijote*: «... se engendró la novela en una cárcel donde toda incomodidad tiene su asiento.. ». Al dar intencionadamente a su héroe su edad, Cervantes ha puesto algo de claridad al esotérico mundo de *Don Quijote.* Sin embargo, la escasez de detalles en la descripción de la cara del héroe hace que no tengamos casi más que una máscara en blanco, vacía; no sabemos nada de sus ojos, cejas, frente, dientes, labios y barbilla. Por otra parte, es bastante obvio que si nos hubiera dado más detalles no sólo hubiera revelado un secreto que le hubiera traído complicaciones, sino que al mismo tiempo hubiera disminuido el placer que encuentra el lector al poner las faces que quiera a esa máscara en blanco.

Si estudiamos los rasgos físicos del propio Cervantes tal como apa-

---

(21) MARTÍN DE RIQUER: *Cervantes y el Quijote* (Barcelona, 1960), p. 77. La misma obra, revisada, de Martín de Riquer ha sido publicada recientemente (1967) con el acertado título de *Aproximación al Quijote.*

(22) Para el conocimiento de la controversia sobre la omisión intencionada o no del nombre de la ciudad de Don Quijote, véase *Don Quijote,* Ed. Rodríguez Marín (Madrid, 1927), VII, pp. 80-81; JOAQUÍN CASALDUERO: *Estudios de Literatura Española* (Madrid, 1962), pp. 58-72.

recen en el prólogo a sus famosas *Novelas ejemplares*, vemos que da tales detalles en su autorretrato, que habla hasta de los espacios entre los seis dientes que le quedan. Su breve y exigua descripción de Don Quijote, por una parte, y la abundancia de detalles de la suya propia, por otra, ha hecho posible el que muchos artistas y pintores (Manuel Angel, Gustavo Doré, etc.) den su propia versión de la fisionomía de Don Quijote, mientras que los que han intentado pintar a Cervantes por la descripción que él da de sí mismo en poco se diferencian del retrato de Juan de Jáuregui que más se conoce, o de cualquier otro artista (23). Ahora bien, si miramos a Don Quijote de cerca veremos con más claridad que Cervantes no sólo se pinta a sí mismo, sino que nos da también las fisonomías de Carlos V y Felipe II. Compárese en su conjunto el aspecto de Don Quijote con el cuadro del Emperador Carlos V en Mühlberg, por Ticiano (24). Al igual que los lectores se imaginan a Don Quijote, el atildado monarca parece estar poniendo en juego alguna fantasía. Ha sido sorprendido por el pintor en algún sueño de poder y gloria. El cuadro nos presenta a un rey viril pero cansado, situado muy lejos de la realidad. El Ticiano lo retrata vestido de armadura, con casco, a caballo y empuñando una larga lanza. Jay Williams, biógrafo del Ticiano, nos dice que el pintor veneciano «vio a Carlos V como un nuevo San Jorge, yendo a matar al dragón protestante» (25). Si ponemos una pequeña reproducción del cuadro del Ticiano al lado del dibujo que aparece en su cubiertà de la primera edición de *Don Quijote* (1605), tendríamos la sensación de que el grabador de este último quiso reproducir el cuadro del Ticiano. Puesto que tanto historiadores como biógrafos de la corte del Emperador nos dicen que Carlos V y su hijo se parecían mucho —como de hecho todos los Habsburgo— no sólo en proporciones físicas, sino también en rasgos faciales, poco hay que añadir a las descripciones de Felipe II, que no difieren de las de su padre y que podríamos añadir a la máscara en blanco de Don Quijote (26). Todavía más, hay una interesante relación entre el deseo de Sancho Panza de llamar a su

---

(23) Por mucho tiempo, la cuestión de los retratos de Cervantes ha sido base de muchas polémicas. Según cuanto me informa don Alberto Sánchez, el retrato de la colección del Marqués de Casa Torres no es de Cervantes, como afirmaba Astrana Marín, sino de Diego M. de Ovando, según documenta rigurosamente Enrique Lafuente Ferrari. Del conocido crítico, ver *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes* (Madrid, 1948).

(24) Aunque difícil de probar, Cervantes pudo haber visto este cuadro en uno de sus muchos viajes a los centros culturales de Europa. En cualquier caso, la colección privada de pinturas del Emperador le seguía a dondequiera que fuese. Consúltese además JAY WILLIAMS: *The World of Titiam* (Nueva York, 1968).

(25) JAY WILLIAMS: *Titiam*, p. 140.

(26) Aparte de los retratos de Carlos V y Felipe II, por Ticiano, Seisnegger, Amberger, Pantoja de la Cruz y Sancho Coello, ver *In sepulvedae opera* (Madrid, 1780.

señor el «Caballero de la Triste Figura» y la impresión que causaba Felipe II con su habitual vestido negro, su expresión preocupada y seria y su porte extremadamente grave, de lo que Prescott dice era «la expresión natural» del rey (27). Este «Caballero de la Triste Figura» recuerda también al Cervantes de los días de la cárcel: pómulos hundidos, hombros caídos y poco cuidada barba. Así debía parecer Cervantes sin la comida necesaria para la salud, ni los medios para cuidar de su aspecto exterior, y pesando sobre él los efectos de la inactividad y la angustia mental (28). Siguiendo el retrato que nos da de sí mismo, Cervantes, como Don Quijote, tenía nariz aguileña y cabellos canosos.

El que los rasgos físicos de Don Quijote parezcan un compuesto de los del propio Cervantes, Carlos V y Felipe II nos sugiere que las cualidades morales de estos personajes son una superposición o compuesto análogo. Cervantes, aunque identificó sus desgracias, ilusiones y desilusiones con las de los Habsburgo, pasó la mayor parte de su vida bajo el reinado de Felipe II. Así pues, las cualidades íntimas de Don Quijote participan, en gran parte, de las de este monarca. Palmer Bovie, en su prólogo a la *Bulfinch's Mythology: The Age of Chivalry*, describe algunas de las cualidades morales de los caballeros andantes: perseverancia, religiosidad, corazón fuerte, inclinación a tentaciones, conciencia del propio yo y, sobre todo, conciencia de que es mejor tener razón que ser grande, y, por último, como en el caso de Orlando y otros caballeros andantes, cierta propensión a tener manías (29). Clemencín añade que el caballero de Cervantes también posee estas cualidades íntimas: es honrado, juicioso y discreto y de comportamiento aristocrático (30). Bovie y Clemencín nos dan las cualidades morales más sobresalientes de Don Quijote; pero creo que todo lector se sorprende al leer el *Quijote* por primera vez cuando se da cuenta

(27) WILLIAM PRESCOTT: *History of the Reign of Philip II, King of Spain* (Londres, 1860), vol. III, p. 353.

(28) El aspecto físico de Cervantes durante su estancia en la cárcel ha sido también sugerido por EDGAR MAASS en su libro *The Dream of Philip II* (Londres, 1946), p. 265. De paso nos gusta señalar que la idea de que *Don Quijote* no es sino una trasposición de la vida de Cervantes está ganando aceptación en el campo de las producciones cinematográficas y teatrales. Esto se puede afirmar en particular del «musical» *Man of the Mancha* y la película *Cervantes*, de Vicent Sherman. Así, por ejemplo, mientras Dale Wasserman, creador del *Man of the Mancha*, hace del hidalgo y del novelista una misma persona porque quería rendir tributo «al alma indómita de Cervantes, el hombre que fue Don Quijote», Otilia Farias, al hacer la crítica de la película *Cervantes* para *Revista* (Madrid, noviembre de 1968, p. 5), comenta que «en el futuro Quijote el lector reconocerá la proyección del propio Cervantes, ya que el idealismo y las virtudes caballerescas, antes de ser quijotescas fueron cervantinas».

(29) THOMAS BULFINCH: *The Age of Chivalry and the legend of Charlemagne*. Ed. Thomas Bovie. Nueva York, 1962, p. XXI.

(30) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Diego Clemencín. Madrid, 1894, vol. I, p. LI.

de que este gran caballero es también erudito. El hidalgo manchego posee un mayor grado de locura que el de cualquier otro caballero, pero sólo en cuestiones de caballería andante. En este punto podemos decir que es un fanático en el modo de mantener sus opiniones. Pero esta intransigencia le da fuerza espiritual después de sus desgracias, mientras que sus locuras le divierten a él (y a sus lectores), y le mantienen deseoso de otras aventuras por muy infructuosas que éstas sean (31). Aparte de su locura caballeresca, Don Quijote, sin embargo, es juicioso, sensible, más refinado, claro y más culto que otros hidalgos del siglo XVI.

El trabajo de establecer un paralelo entre estos rasgos interiores y los de los Habsburgo y Cervantes es bastante difícil, porque los biógrafos difieren considerablemente en sus juicios sobre estos hombres. El carácter de estos reyes, especialmente el de Felipe II, es cuestión de juicio moral, mientras que el de Cervantes es problemático, a causa de la relativa escasez de material biográfico que poseemos y del valor subjetivo de los juicios de sus biógrafos. A pesar de esto, contando casi exclusivamente con aquellas cualidades en que coinciden los biógrafos y que la historia juzga libres de prejuicios, se puede establecer un paralelo.

El gusto que experimenta Don Quijote por la aventura y el viaje, su valor en el combate, su espíritu intrépido y su pasión por las armas recuerdan a Carlos V. De este monarca parece haber heredado el idealismo romántico, que llegó a manía, que hizo que Carlos V era a su manera el caballero andante de Europa, lo mismo que Don Quijote creyó ser el de España. Europa, como en tiempo de *De Monarchia*, de Dante, estaba esperando un príncipe alemán que había de unir todas las naciones en un solo imperio, llevando a cabo el fallido plan de Enrique VII, mientras que Don Quijote se creyó el superhéroe de la caballería andante, cuya llegada todos los libros de caballería habían predicho. John Langdon Davies nos presenta a Felipe II como otra víctima de «esa venenosa mezcla» que es la causa de todas las anormalidades e inestabilidades mentales de la mayor parte de los reyes de la casa de Habsburgo cuando advierte:

> Así, el hijo de Doña Juana la Loca se casó con la sobrina de Doña Juana la Loca y los dos gozaron de su matrimonio más que otras parejas reales. Pero las inexorables leyes de la herencia no se pueden suspender, aun en los matrimonios más felices. Su hijo Felipe II heredó todos los fallos de Carlos, tanto físicos como mentales, muchas veces aumentados (32).

---

(31) *Don Quijote*. Ed. Clemencín. *Loc. cit.*

(32) JOHN LANGDON DAVIES: *Carlos the King Who Would Not Die* (Englewood Cliffs, 1963), p. 33.

A pesar de esto, la pasión de Felipe II por los libros (coleccionó unos 4.000 volúmenes raros), su bondad con los pobres, su incansable interés por el bienestar de sus propios súbditos, especialmente por los de la clase más humilde (33), están relacionados directamente con el interés de Don Quijote por su propia biblioteca, su amor a la humanidad y su bondad hacia su escudero. La manía de Don Quijote por la justicia y su esfuerzo en llevarla a cabo tienen extraordinaria semejanza con lo que Roger Merriman juzga ser uno de los más grandes valores de Felipe II: «su amor por la justicia y su determinación en llevarla a cabo» (34). El fanatismo, el lado menos bello de la justicia, aparece en la inflexible adhesión de Don Quijote a su credo y creencias, y tampoco podemos omitirlo al considerar las cualidades morales de Felipe II. John Cadoux, al hablar de este aspecto del monarca dice: «... con los datos que tenemos delante no sé cómo se puede describir de otra manera que diciendo que era un fanático intolerante y cruel. Fue totalmente incapaz de entender o respetar cualquier convicción que difiriera de la suya» (35). Pero por otra parte, tanto Don Quijote como Felipe II eran altivos, aristocráticos, remilgados y exigentes. Sin embargo, existe aún una relación más fuerte entre el deseo de Don Quijote de vivir la bastante solitaria vida de un caballero andante, lejos de sus amigos y parientes, y el deseo de Felipe II de vivir una vida harto recluida y solitaria en el monasterio de San Lorenzo del Escorial. Aún más podría añadirse a estas relaciones, la aversión crónica de Don Quijote a pagar por su comida y el hecho, notorio en toda España, de que el «Prudente» no pagaba deudas por las provisiones de la Armada.

La habilidad para tener paciencia en la adversidad es otro rasgo que tienen en común Cervantes, Don Quijote y Felipe II. En el retrato físico y moral que hace el propio Cervantes de sí mismo en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, dice que «aprendió a tener paciencia en las adversidades». La paciencia de Don Quijote hizo posible su larga serie de aventuras y desgracias, y Luis de Cabrera y Córdoba nos informa de que Felipe II no sólo era hombre de gran paciencia, sino fuerte en las adversidades (36). Las cualidades morales de Cervantes, que encontramos en su compleja visión de Don Quijote, son obvias: eru-

---

(33) La cita de Raginold Davies está tomada de *The Character of Philip II*. Ed. John C. Rule y John J. La Paske. Boston, 1963, p. XVIII.

(34) ROGER BIGELOW MERRIMAN: *The Rise of the Spanish Empire in the Old World and the New*, cuatro volúmenes (Nueva York, 1918-34), IV, p. 27.

(35) JOHN CADOUX: «The Personal Character of Philip II», en *Character, ob. cit.*, p. 72.

(36) LUIS CABRERA DE CÓRDOBA: *Felipe II, Rey de España*, cuatro volúmenes (Madrid, 1876), I, p. 5.

dición, imaginación, ingenio, inteligencia y la mente crítica y analítica de un hombre de letras.

La fisonomía, tanto interior como exterior, de Don Quijote recuerda a la de Cervantes y a la de los dos citados monarcas. Muchas situaciones de la vida real también sirven para asociarlos entre sí. Tanto Don Quijote como Carlos V fueron anacrónicos caballeros andantes. El último fiasco del plan imperial de Carlos V fue causado por su inhabilidad para detener las dos fuerzas mayores que se le oponían: el Renacimiento y la Reforma. El primero trajo consigo las nuevas ideas liberales que contribuyeron a la creación de los estados europeos independientes; la segunda engendró la actitud religiosa protestante que se llegó a identificar con el nacionalismo. El plan de Carlos V de una completa restauración de la Cristiandad católica bajo la égida de España y la vuelta a un modo de vida medieval, contradicen no sólo los principios básicos de la filosofía renacentista, identidad y supervivencia propias, sino que también entraba en conflicto con la esencia misma de la vida, evolución. Ramón Menéndez Pidal señala, en su famoso estudio *Idea imperial de Carlos V*, que el emperador quería «hispanizar» toda Europa, porque juzgaba que España era el único país que había luchado como cruzado por más de ocho siglos. Pero Carlos V iba a ver el fracaso de este sueño ante la resistencia de los príncipes alemanes (37).

Aunque Don Ramón está acertado al ver en la *universitas christiana* de Carlos V y en el establecimiento del dogma español, lo que podía haber detenido lo que John Landon Davies llama *the splitting asunder* (la completa desmembración) de la Europa religiosa, lo que frustró los planes del emperador no fueron los príncipes alemanes sólo (38). En un momento en que los territorios que poseían unidad lingüística estaban luchando por su propia unidad política, Carlos V y sus tercios españoles luchaban sólo por un imperialismo a través del conservadurismo y el absolutismo. Felipe II, que continuó los deseos de su padre, acentuó aún más este anacronismo. El no sólo se oponía al nuevo espíritu de ilustración que se asomaba en Europa, sino que era la misma antítesis de ese espíritu. Su estricta ortodoxia religiosa se hizo fanática contra aquellos que predicaban tolerancia y comprensión (39). Siendo el principal organizador de una rígida estructura administrativa supercentralizada, que él mismo vigilaba, el monarca Habsburgo estaba, como señalan John Rule y John la Paske, fuera de tono con las nuevas doctrinas de la soberanía po-

(37) Ramón Menéndez Pidal: *Idea Imperial de Carlos V* (Madrid, 1945).
(38) John Langdon Davies: *Carlos*, p. 30.
(39) John C. Rule y John J. La Paske: *The Character of Philip II: the Problem of Moral Judgment in History* (Boston, 1963), p. XI.

pular —especialmente en los Países Bajos— y las ideas de nacionalismo (40). Hijo de su padre, a Felipe II le faltó darse cuenta de que el Renacimiento con sus ideas liberales estaba liberando a Europa y a España de las garras de las instituciones sociales y culturales de la Edad Media, que ya estaban pasadas de moda, así como de las igualmente anticuadas estructuras políticas y religiosas. Su miope visión del Renacimiento limitó su comprensión de ese «desarrollo del individuo» que, junto con las artes y el buen gusto, trajo el nacimiento del concepto de los estados individuos.

El anacrónico plan imperial de los Habsburgo está ingeniosamente parangonado en *Don Quijote* con los anacrónicos tonos que rodean al héroe, a su misión y a su conducta. En un momento en que todo el mundo en España hablaba de la Edad del Carácter, la Edad de los descubrimientos, la Edad del Renacimiento y la Edad de la colonización, Don Quijote dice a Sancho: «... amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse» (I, 20). Mientras los españoles hablaban de los hechos de Don Juan de Austria, Hernán Cortés y Francisco Pizarro, Don Quijote le revela a su escudero: «Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia, y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises...» (I, 20). En una época en que las armaduras militares de poco servían en que se había sustituido el uso de la lanza por la pólvora y cuando todo el mundo en España buscaba el fruto de la nueva posición de España en el campo internacional y el del relativo progreso económico, Don Quijote salió en su caballo, con pesada armadura, lanza en mano, y abandonó cuanto tenía de riqueza material para practicar el idealismo de los héroes legendarios de pasados siglos. Don Quijote no es sólo anacrónico en su vestido, actitud y misión; si lo estudiamos bien, es también anacrónico en su conversación, que está adornada con las características arcaicas típicas del habla de los paladines medievales, como lo ha demostrado Hatzfeld. De acuerdo con la afirmación de Palmer Bovie, según la cual todos los caballeros andantes «eran suscitados por Dios» y que era más importante para ellos la verdad que la grandeza, los Habsburgo y Don Quijote tienen en común el humilde convencimiento de que su misión es mesiánica (41). Felipe II creía que Dios le había confiado la sagrada misión de resucitar la Iglesia Católica Romana de antes de la Reforma, y de unir los países de Europa bajo la misma. Felipe expresó más de una vez su

(40) Thomas Bulfinch: *Mythology*, p. XXI.
(41) Rule y La Paske: *Loc. cit.*

creencia en su función mesiánica, pero nunca fue más explícito que cuando hizo el siguiente comentario a la muerte de María Estuardo, reina de Escocia: «... ella hubiera sido el mejor instrumento para llevar a cabo el reintegrarse de esos países, Inglaterra y Escocia, a la fe católica, pero como Dios ha querido disponer de otro modo, El proporcionará otro instrumento para el triunfo de Su causa...». Tan convencidos como Felipe II de la divina misión del rey, estaban sus ministros y embajadores; lo sabemos por una carta al rey del embajador Bernardino de Mendoza, quien afirma: «Parece deseo expreso de Dios el que recaiga en Vuestra Majestad la corona de ambos países» (42).

También Don Quijote dirigió todos sus actos heroicos hacia el cumplimiento de la misión mesiánica de restaurar la Edad de Oro, porque así le había sido mandado «por la gracia de Dios» (I, 20; I, 49; I, 52; II, 29).

Según René Girard, los grandes héroes literarios casi nunca son movidos por sus propios valores, sino que permiten que modelos externos impongan sus deseos en ellos. Los frágiles hechos de Don Quijote son pobres sustitutos de las hazañas de los caballeros andantes, mientras que Felipe II adoptó ciegamente los planes imperiales de su padre, aunque todos los signos predecían el desastre.

Convencidos de su mesianismo, Felipe II y Don Quijote, caballeros andantes a su manera, se embarcan en sus solo aparentemente diferentes misiones. Pero la historia y la ficción de estas dos misiones tienen una extraordinaria semejanza entre sí —por lo menos en el modo como comienzan y como terminan, que son los factores más importantes de cualquier episodio histórico o ficticio—. Sabemos que lo demás es el desarrollo de un ciclo histórico, mientras que en el caso de *Don Quijote* lo que está entre principio y final no es más que la necesaria salida de la habilidad artística de Cervantes.

El primer triunfo de Felipe II como rey (Carlos V acababa de hacerle rey de Nápoles poco antes del matrimonio con María Tudor, para que el joven monarca fuera igual en rango a su prometida) fue hacer que Inglaterra volviera de nuevo al Catolicismo. Tras los muchos esfuerzos de Felipe II, el acto oficial de la vuelta de Inglaterra país católico, y el acto del perdón oficial otorgado por el legado papal Pole, tuvo lugar el 30 de noviembre de 1554. Pero tan pronto como murió María Tudor y Felipe II marchó de Inglaterra, los protestantes se rebelaron e Inglaterra volvió a patrocinar la causa anglicana con mayor fervor.

La primera aventura de Don Quijote después de ser armado ca-

---

(42) Los fragmentos de las cartas, traducidos por este autor, se encuentran reproducidos en GARRETT MATTINGLY: *The Armada* (Boston, 1959), p. 81.

ballero es aquella en la que nuestro hidalgo manchego obliga a Haldudo no sólo a dejar libre a su criado Andrés, sino que también le hace prometer pagar al muchacho los nueve meses de trabajo que le debe. Sin embargo, tan pronto como Don Quijote abandona la escena satisfecho con las promesas de Haldudo, éste vuelve a atar a Andrés al árbol y azota al pobre muchacho con más saña. Aunque la historia y la ficción parezcan tener sólo una cierta correspondencia, todo adquiere mayor significación cuando caemos en la cuenta de que el 30 de noviembre es la fiesta de San Andrés. Se puede discutir sobre la poca importancia de las fiestas de los santos hoy día, pero la historia muestra continuamente que las fiestas fueron importantísimos componentes del aspecto religioso del hombre de la Edad Media y del Renacimiento. Si, por poner un ejemplo, Felipe II es influido en la construcción de El Escorial por el mero hecho de que el 10 de agosto (día de la batalla de San Quintín, 1557) es la fiesta de San Lorenzo, es fácil admitir que una ocasión tan importante como la vuelta de Inglaterra al Catolicismo, por directa intervención de un rey de España, pudo haber estimulado la imaginación de un gran artista.

El que se atribuya o no el desastre de la Armada a las desfavorables condiciones del tiempo (desfavorables para ambas partes, por cierto) o a las inevitables consecuencias de la burocracia y el nepotismo, el año 1588 señala el fin del poder marítimo de España, perjudicando el comercio con el Nuevo Mundo. Por otra parte, el *coup de grace* que acabó con la caballería andante de Don Quijote y que tulló para siempre a Rocinante (al que se puede identificar con la Armada Invencible) fue asestado por el Caballero de la Blanca Luna y su velocísimo caballo en una playa cerca a Barcelona. ¿Por qué eligió Cervantes el nombre de Caballero de la Blanca Luna para el vencedor de Don Quijote? Ciertamente, su caballo, «más ligero» y más manejable, recuerda las características de la flota inglesa, y el hecho de que el de la Blanca Luna derribó a Don Quijote «sin tocarle», también recuerda la famosa batalla naval en que los ingleses no atracaron a los navíos españoles. Nombres como Caballero de Sol, Caballero de la Serpiente y Caballero del Lago eran nombres corrientes en los libros de caballería, pero hay que tener en cuenta que a la Reina Isabel I de Inglaterra los poetas isabelinos la llamaban «Luna». Inglaterra era muy conocida entre todos los países de Europa, incluso antes de la derrota de la Armada en ese estrecho que los españoles llaman el Canal de la Mancha. Aunque no se ha podido probar que Cervantes hubiera leído a aquellos poetas isabelinos, como Raleigh, Spenser, Marlowe, Jonson o Shakespeare, que llaman a su reina Virgen, Luna, Cynthia o Diana, sería de extrañar que un poeta

tan interesado en rivalidades literarias internacionales como Cervantes no conociera los conocidísimos nombres poéticos dados a la reina virgen inglesa. En 1613, Cervantes publicó *La española inglesa,* novela ejemplar en la que retrata a la reina Isabel I como soberana afable y comprensiva, una reina inglesa que parece la antítesis de los reyes españoles a los que Cervantes conocía demasiado bien. En 1595, siete años después de haber ayudado al hundimiento de la Armada en el Canal de la Mancha —a la vista de los molinos de viento de los rebeldes holandeses—, Lord Howard, excediendo a Drake en su anterior incursión, se atrevió a saquear la costera ciudad de Cádiz. Al día siguiente de la salida de Cádiz de Lord Howard, el Duque de Medina Sidonia, que había estado al frente de la Armada en 1588, entró en la saqueada y profanada ciudad al frente de la milicia nacional. Escribe Arbó que esta vez Cervantes no se unió a los españoles a fin de manifestar su patriotismo, ni optó por expresar en las calles su saña a la humillación recibida por el enemigo (43). En su lugar escribió:

Y al cabo en Cádiz con mesura harta,
ido ya el conde sin ningún recelo,
triunfando entró el gran Duque de Medina.

Sin dejar lugar a dudas, y por primera vez, Cervantes se une a los intelectuales que públicamente critican a sus líderes. En este momento, hasta un idealista como Cervantes se daba cuenta de que su país no había aprendido la lección de 1588; no había aprendido que el nepotismo no garantiza un buen gobierno ni que los ejércitos no son mejores que sus generales. Pero los versos que acabamos de reproducir no representan el único vehículo con el cual Cervantes denuncia su exacerbación. En *Don Quijote* sospechamos la «cerdosa aventura» como otro desahogo literario cervantino. Si la estudiamos bien, no podemos menos de pensar en la posible relación que la misma tenga con el saqueo de Cádiz ya mencionado y considerarla otra sutil maquinación cervantina. Por cierto, la historia y la ficción están de nuevo relacionadas. Si Cervantes quería expresar la fuerte humillación que Lord Howard procuró a Felipe II y a España, la «cerdosa aventura» (un poco absurda, pues los puercos no caminan de noche; pero admisible cuando nos damos cuenta de que los ingleses llegaron al puerto de Cádiz la noche del 30 de junio), representa la más baja forma de humillación a la que Cervantes somete a Don Quijote y Sancho.

Desde el punto de la cronología no hay ningún problema, pues la «cerdosa aventura» se desarrolla después de ser derribado Don Quijote

(43) SEBASTIÁN ARBÓ: *Cervantes,* p. 165.

por el Caballero de la Blanca Luna y el saqueo de Cádiz tuvo lugar después de la derrota de la Armada en 1588.

Cuando leemos las siguientes reflexiones que hace Don Quijote al ser vencido por el Caballero de la Blanca Luna: «Yo no es sido de la mía; pero no con la prudencia necesaria, y así me ha salido al gallarín mis presunciones, pues debiera pensar que al poderoso grandor del caballo de la Blanca Luna no podía resistir la flaqueza de Rocinante. Atrevíme, en fin, hice lo que pude...» (II, 66), no podemos menos de pensar en otro desahogo literario cervantino al confesar Don Quijote, o sea, «el Prudente», las causas de la derrota que, tanto en la historia real como en la novelesca, manifiesta la *externalization* de una larga serie de complejidades y planes no factibles.

Víctima él mismo de unas instituciones que favorecían el linaje por encima de la habilidad, Cervantes adquirió una visión más profunda y más compleja que la que muestra en la sátira abierta dirigida a Medina Sidonia. ¿Qué se puede decir del gobierno de Sancho en la ínsula Barataria sino que es una amarga crítica, en contraste con la política doméstica y extranjera del gobierno bajo el que vivía Cervantes? La estructura básica del gobierno de Barataria provee igualdad de oportunidades, justicia social y mantenimiento de la dignidad humana —tres derechos civiles de los que Cervantes no había gozado bajo las injusticias caballerescas de Felipe II—. Véanse algunos comentarios de Cervantes tal como proceden de su descripción del gobierno de Barataria; en cuestiones de oportunidades en el servicio civil: «El mérito aprovecha, pero la fortuna vale más» (II, 42); «otros cohechan, importunan, solicitan, madrugan, porfían y no alcanzan lo que pretenden. y llega otro, y sin saber cómo, ni cómo no, se halla con el cargo y oficio que otros muchos pretendieron» (II, 42); «hallé en tí más compasión, las lágrimas del pobre, pero no más justicia que las informaciones del rico» (II, 42); «que equivocación otorgar posición de importancia a los que no tienen ni preparación adecuada ni experiencia» (II, 32); «que la burocracia origina confusión, que las personas que están en posición de autoridad son por lo general incompetentes» (II, 49); «nunca te guíes por la ley del encaje» (II, 42); «que el gobierno pide excesivos impuestos a los españoles» (II, 17); «que los bandoleros son consecuencia directa de los impuestos y otras injusticias sociales» (II, 60); «¿Cuándo son justas las guerras de religión?» (II, 27); «que los ciudadanos a menudo reciben injusticia ante el juez» (II, 42), y como dijo Horacio: «Del conocerte saldrá el no hincharte como la rana que quiso igualarse con el buey» (II, 42). Esta lista de reflexiones sobre el gobierno de Barataria y el que conocía Cervantes podría extenderse desde el capítulo 49 a la primera parte de *Don Quijote,* donde Cervantes hace hincapié en que las guerras

cuestan demasiado y que el imperialismo no puede funcionar a causa de la actitud rebelde (¿Holanda?) de los conquistados (1, 39 y 15).

Si analizamos la novela con la objetividad que merece, aparecerán muchas facetas de la vida española como tumores malignos de un gobierno en decadencia.

El libro de Ludwing Osterk, *El pensamiento social y político de Don Quijote,* prueba convincente que el ataque de Cervantes incluye a muchos miembros de la nobleza, a los ricos, hidalgos y los famosos «favoritos» que hicieron fortuna bajo la égida de los Habsburgo. Tampoco perdona Cervantes a la Iglesia española y a sus ministros, porque se dio cuenta de los poderes tanto seculares como temporales, sin precedentes, que les habían concedido por los guardianes, a su manera, de la piedad medieval: los teutónicos Habsburgo.

Mucho se ha escrito sobre la actitud de Cervantes hacia las tradiciones religiosas y su manera de tratarlas, como clave para probar la ortodoxia o la heterodoxia del autor. Pero la descripción, poco lisonjera y casi grotesca, de los dos monjes de San Benito (I, 28), el festejarse de Sancho con las sobras que los clérigos habían dejado (I, 23), el comentario de Don Quijote de que había más monjes que caballeros (II, 8), su poco respeto a los días de abstinencia (I, 2) y el increiblemente atrevido episodio sobre el uso del rosario para contar los azotes (II, 71) son, si no erasmistas, por lo menos no son aspectos idealistas de la Iglesia española.

En el apócrifo *Quijote* de Avellaneda, el período de la educación cristiana a que se somete el héroe antes de salir a sus aventuras, lleno de libros religiosos, sermones, misas, rosarios y otros ejercicios espirituales, nos sugiere que se trata de una reacción al tratamiento que da Cervantes a los asuntos religiosos y eclesiásticos. Está aún por hacer un estudio profundo y serio sobre el problema del erasmismo de Cervantes. Los trabajos de Menéndez Pelayo, Bataillon y Castro, por ahora, nos dejan confusos y poco convencidos.

Sin embargo, se puede establecer un paralelo entre el escrutinio que hace el cura de la biblioteca de Don Quijote (I, 6) y su consiguiente quema de los libros perniciosos y la medida tomada por el Gobierno español, a petición del Santo Oficio de la Inquisición —motivada a su vez por el *Index Expurgatorium de 1559*—, por la que «se empezó una búsqueda metódica de libros prohibidos, mientras que se confió al episcopado la tarea de organizar una inspección sistemática de bibliotecas públicas y privadas» (44). Posiblemente Cervantes, en este episodio, esté haciendo burla de esa búsqueda metódica de los libros que pudieran llevar a los intelectuales españoles a la adquisición

---

(44) J. H. ELLIOTT: *Imperial Spain: 1469-1716* (Nueva York, 1966), p. 223.

de nuevas doctrinas y filosofías. La quema de los libros de caballería de Don Quijote es casi con seguridad la máscara tras la que Cervantes contempla con amargura la intrusión no solicitada ni justificada por parte del Estado y la Iglesia, con el fin de detener el caudal de ideas que habían mantenido hasta entonces los intelectuales españoles en continuo diálogo con el resto de Europa. La locura de Don Quijote fue causada por los libros de caballería; el fracaso de los Habsburgo fue promovido por los libros que hicieron posible el Renacimiento y la Reforma, entre otros, el *Príncipe,* de Maquiavelo, y el *Enchiridion,* de Erasmo, mejor conocido como el *Manual del caballero cristiano.*

España había cambiado unas tres veces desde los días de la revuelta de los comuneros, al gozo exultante de Lepanto y al anticlimax en el canal de la Mancha y Cádiz. Lo mismo ocurrió con su mayor escritor. En *Don Quijote,* Cervantes no canta ni la gloria de los reyes españoles, ni la misión de España imperial, ni la tesis de que España era el pueblo elegido de Dios. Volvamos al primero de los tres cambios de España.

Carlos V llegó a ser rey de España contra el deseo de los mismos españoles, que querían un rey español, un rey propio, y no la participación de un «emperador extranjero», y España sintió un profundo resentimiento hacia su nuevo monarca (45). En ningún sitio se mostró tanto este resentimiento como en Castilla, «donde la hostilidad al nuevo soberano, a sus ministros y a su política tomó la forma de oposición colectiva» (46). William Atkinson lo expresa así: «Como rey de España, el reinado de Carlos no pudo tener un comienzo menos feliz. Su salida de Alemania en 1520 estuvo señalada por motines y una atmósfera general de revuelta, y su último acto, el nombramiento como regente de Flandes del futuro papa Adriano VI, fue la chispa que puso en marcha un levantamiento general en toda Castilla: la revuelta de los comuneros» (47). Aún más: los planes imperiales de Carlos V, tan ajenos a las tradiciones españolas, hicieron que los escritores españoles pasaran del mundo real al mundo ficticio del amor platónico, al misticismo y a la fantástica tranquilidad de la vida bucólica.

Pero después vino el segundo cambio de España. Con el advenimiento al trono de Felipe II, los españoles se olvidaron del emperador extranjero, de sus flamencos, de su residencia fuera de España y de su predilección por artistas italianos, y siguieron con gran entusiasmo a Felipe II. El respeto de éste a las tradiciones y costumbres españolas,

---

(45) JOHN LYNCH: *Spain under the Habsburgs* (Nueva York, 1964), p. 38.
(46) JOHN LYNCH: *Loc. cit.*
(47) WILLIAM ATKINSON: *A History of Spain and Portugal* (Londres, 1960). página 132.

su Consejo de ministros españoles, su preferencia por las obras literarias y artísticas españolas, su fanática devoción hacia la Iglesia española, su previsión al poner de nuevo a aristócratas decadentes sin poder en puestos claves (extendiendo así sus poderes políticos y económicos, garantizando, a su vez, el apoyo necesario), sus promesas de establecer el dogma y el dominio español en toda Europa y su aparente dedicación a los intereses nacionales hicieron que los españoles aumentaran las filas interminables de leales seguidores. Con estas promesas y sueños, los escritores españoles, —entre ellos, el mismo Cervantes— crearon obras que inmortalizaron a Don Juan de Austria, a Felipe II y Lepanto. Recuérdese la elegía que Cervantes compuso: *Al cardenal don Diego de Espinoza* y las *Dos canciones a la Armada Invencible*, y los versos de la última canción: *Ea, pues (¡oh Felipe!), señor nuestro; segundo en nombre y hombre sin segundo.*

Pero llegó el tercer cambio. Las condiciones económicas y morales empeoraron a causa de los exhorbitantes gastos de las guerras de religión y las de índole imperialista. Al mismo tiempo, serios desastres militares despertaron a los españoles de sus sueños y les hicieron no sólo enfrentarse con la realidad, sino también pedir a su rey que pusiera fin a todo eso. La gente que había seguido a Felipe en sus planes imperiales pedía ahora a su señor que volviera a ocuparse de los planes nacionales, a un modo de vida más realista y tradicional. Entre paréntesis, quiero recordar a los lectores que el ama aconseja a Don Quijote, quien estaba contemplando la vida bucólica, ya que no podía continuar la de caballero andante: «... estése en su casa, atienda a su hacienda, confiese a menudo, favorezca a los pobres, y sobre mi ánima si mal le fuere» (II, 73).

Como escribía Pedro Sello, veterano de las guerras y entonces diputado de Sevilla: «... en el intento, Dios sabe que Vuestra Majestad ha gastado sus últimas fuerzas y que no tiene obligación de hacer más» (48).

Poco después se vio el abandono de los planes imperiales y el intento de restaurar la unidad católica. Desilusionado por el desastroso fin de la segunda Armada (1597), Felipe II, que ya se había retirado del teatro de operaciones francés (Tratado de Vernins, 2 de mayo de 1598), vuelve a Madrid en junio del mismo año para negociar un nuevo gobierno para los Países Bajos. Después de conceder soberanía popular a estos países, Felipe II vuelve a El Escorial, llevado en una silla de mano, mientras que los españoles se agolpan en las calles para ver a su rey por última vez. Los sueños de la gloria habían terminado y aparece ahora una nueva literatura con el tema del engaño y desengaño,

---

(48) Reproducida por JHON LYNCH en *Spain under the Habsburgs, op. cit.*, p. 347.

cuyos creadores fueron, entre otros, Zatrilla, Lozano, María de Zayas, Martín de Cuéllar, Montalbán, el Duque de Estrada y, por supuesto, Alemán, Quevedo y Calderón.

Sin embargo, la visión de Cervantes del engaño y desengaño es tal vez la más completa. Está basada en los tres cambios que hemos visto. Nos lo recuerdan las tres salidas de Don Quijote. Sancho Panza, quien representa al pueblo español aun cuando pensamos en sus proverbios, no sale con Don Quijote cuando éste emprende la primera salida. En las siguientes salidas, Sancho sigue a su caballero, quien le promete el gobierno de Barataria; pero, finalmente, Sancho es quien conduce a su señor a su vieja aldea, a la vida normal, lejos de aquellos «detestables libros de caballería». Otra vez Cervantes ha sabido captar la esencia de la historia de España, que se desarrolla en términos quijotescos, ya que la gran idea imperial de los Habsburgo contrasta con las dificultades económicas de España, en el mismo modo que la gran idea caballeresca de Don Quijote contrasta con la flaqueza de Rocinante y la inutilidad de sus armas.

Cervantes termina su historia. Don Quijote acaba de ser derrotado por el Caballero de la Blanca Luna —Sansón Carrasco, que es el símbolo colectivo del hado adverso que se opone a Don Quijote en su búsqueda del ideal, Dulcinea— (49). Iba a ser su última batalla. La noble empresa de Don Quijote, que comenzó en una calurosa mañana del mes de julio (también la Armada marchó contra Inglaterra el caluroso 21 de julio de 1588), tocó a su fin. Sancho, reflexionando sobre el pasado y

---

(49) El que Cervantes creara el nombre de Sansón Carrasco para el personaje que bajo varios disfraces entorpece los planes de Don Quijote es un extremo sugerente. Aparte de que el nombre Sansón hace referencia indudablemente al héroe bíblico que con su fuerza prodigiosa destruyó a los filisteos, Carrasco significa roble en castellano. Bien pudiera ser que Cervantes eligiera la segunda mitad del nombre para hacer sutil alusión a los barcos ingleses construidos de madera de roble. Nos hace pensar aún más la semejanza que existe entre el nombre Tomé Cecial que Cervantes da al escudero del caballero de la Blanca Luna y el nombre de Thomas Cecil por el que es conocido el gobernador de Brille, consejero de la Reina Isabel de Inglaterra, y que luchó contra la Armada Invencible en 1588. Considerado el caso de Cide Hamete Benengeli, Sansón Carrasco y Tomé Cecial, es posible que Cervantes, al elegir el nombre de Caballero del Bosque, y haciendo uso de la doble etimología del vocablo bosque, hiciera alusión al club literario «Selvaje», de Madrid, que contribuyó a echar por tierra los esfuerzos de Cervantes. El presidente de este club literario era Lope de Vega.

Debido a las limitaciones, no puedo dar más datos bibliográficos. Lo haré en la próxima publicación de mi libro. Quiero dar mi agradecimiento al doctor Williams Daniels por haber leído la primera copia de este trabajo y por las muchas sugerencias; a la señorita María Victoria Fuster, por su indispensable ayuda en los problemas de traducción e interpretación; a la madre Gabrielle Husson, R. S. C. J., presidente, y a la madre Catherine Maguire, R. S. C. J., decana de Newton College of the Sacred Heart, por su cooperación, y al señor J. D. J. Slinn, bibliotecario, por su asistencia.

el futuro de su señor, sobre el suyo y el de Rocinante, está perplejo y abatido:

> ... no sabía qué decirse ni qué hacerse; parecíale que todo aquel suceso pasaba en sueño y que toda aquella máquina era cosa de encantamiento. Veía a su señor rendido y obligado a no tomar armas en un año, imaginaba la luz de la gloria de sus hazañas escurecidas, las esperanzas de sus nuevas promesas deshechas, como se deshace el humo con el viento. Temía si quedaría, o no, contrecho Rocinante, o deslocado su amo; que no fuera poca ventura si deslocado quedara.
>
> Finalmente, con una silla de mano... le llevaron a la ciudad...
>
> (II, 64.)

Julio de 1969.

UBALDO DI BENEDETTO
32 Jorusalem Road
Cohasset, Mass. 02025
USA

CARLOS, CARLOS... *

POR

FELIX GRANDE

Una melancólica justicia, que acusa a esas ofensas que son la decadencia y el olvido, propone desde la leyenda o la invención una anécdota cariñosa y tenaz: Zorrilla de San Martín, ya viejo, camina por una acera de una ciudad en un atardecer anónimo. Advierte cómo lo miran atentamente dos muchachas. Una de ellas informa: «Es Zorrilla de San Martín.» La otra reflexiona en voz alta: «Qué pequeñito.» Existe quizá la obligación de imaginar qué pensó, qué sintió el poeta al oirse resumir así. Tal vez no recordó un remoto libro llamado *Tabaré*. O pensó que el mundo ha motivado millones de libros. O deseó sentarse en el suelo, allí mismo, para sufrir unas horas por todos los muertos olvidados y recordados y por todos cuantos van a morir. Un vendaval de generaciones acaso, una infinita y lenta procesión ilusionada hacia la sombra. Andreyev quiso expresarlo así: un tránsito de lo oscuro a lo oscuro. Luego, Zorrilla de San Martín regresa y se propone a sí mismo en silencio, mientras estalla sin romperse, una solución viuda y huérfana y ciega: los actos del hombre no mueren. Pacientemente recupera su amenazado orgullo, esa calenturienta moneda de los condenados, y mira a las muchachas con una sonrisa amable, inerme, hermosa. «Qué pequeñito», acaba de exclamar la muchacha. El fatigado americano precisa: «Señorita... conforme me alejo voy resultando algo mayor.»

En algún papel no extraviado pero sí marchito me he preguntado si Carlos Edmundo de Ory habrá pesado alguna vez cincuenta y cinco kilos. Hoy, ya menos entusiasta, pienso que jamás habrá llegado a los cincuenta. Esto es intrascendente y no lo es: vivimos en un cuerpo. Y, sobre todo, lo primero que se ve de nosotros es un cuerpo. Por él nos desean, nos respetan o nos toleran. A veces por él nos desprecian o nos ignoran. El «otro», antes que una mirada de amistad, suele tener ojo de carnicero. Resulta irrisorio y patético: quien pesa poco recibe a diario una invitación de la vida para esforzarse en ser heroico como

* Prólogo al libro *Poesía (1945-1969)*, de Carlos Edmundo de Ory, actualmente en prensas, y que aparecerá próximamente publicado por EDHASA (Barcelona).

condición para ser valorado. Es como la fealdad de una mujer. Brindemos sombríamente por Lautrec: en la inmortalidad nadie es feliz. ¿Cincuenta kilos? Hace un cuarto de siglo, cuando Carlos Edmundo de Ory se desprende de Cádiz como de un beso de separación y echa a andar sus huesos por Madrid, a su corta estatura añade una delgadez casi lúbrica. En las empolvadas revistas que la encuadernación no logra preservar de los años —esos tomos desmesurados que minuciosamente guardan proyectos y comienzos hoy transformados en abandonos y derrotas y donde todos nuestros conocidos, y aun nuestros maestros, parecen nuestro hermano menor—, en esos mausoleos de las adolescencias, tan frecuentados por los eruditos, los nostálgicos y los ratones, a veces aparece un diminuto Carlos: un poco más y es transparente. Le sale un cuello desaforado por la tenebrosa chaqueta holgada, bajo la cual el tronco se le supone, como el valor al soldado, la histeria a la doncella, la majadería a la gallina, la precisión a la IBM. Era la época de la fundación del postismo. Había terminado la Segunda Guerra Mundial. España vivía una posguerra dilatada. Nuestra cultura, en ese tiempo, tiene pocas rendijas. Está seria como un gerente. Oculta su debilidad bajo aseveraciones y anatemas. Toda mi generación se ha lamentado de haber vivido la infancia durante aquellos años: si hubiésemos sido adolescentes el trauma no habría sido menor. (Que los muertos entierren a sus muertos.) Para Ory, como si hubiera sido niño. Su locura cordial, su inocencia, su espectacular torpeza vital —bajo las que alienta una indómita negativa a aceptar como buenos unos valores que suelen añadir «prestigio» en proporción directa a la espontaneidad que sofocan—, su tierno demonismo —todo aquello por cuanto se le ha llamado pintoresco o pueril o extravagante, todo aquello que, en fin, nos invita a no ignorar su libertad—, no cabían en aquel ágora sombría. No culpo a nadie: era una situación. Reconocer en la imaginación y el enfebrecimiento y el temblor y la risa algo que veinticinco años más tarde buscarían muchos jóvenes desengañados —o afortunados— y resueltos a respetar de verdad la grandeza de la poesía, era algo notoriamente complicado en el extenuado Madrid de 1945. No faltaron algunos corazones con horizonte. Pero la constante era el rechazo, la conmiseración —o la burla—. Me disgusta parecer vengativo. Pero me complace extraordinariamente advertir cómo algunos advenedizos de la caligrafía que entonces se permitieron ignorar a Ory o disculparle su portentosa extravagancia, hoy, mientras Ory enriquece despacio y tenazmente nuestro maravilloso idioma, tratan de revivir con angustioso boca a boca a su propio cadáver, o simplemente lo amortajan. Antes he llamado a esto «una melancólica justicia»: «conforme me alejo voy resultando algo mayor». Aquel muchacho al que

muy pocos respetaron, al que algunos concedieron un descuidado afecto, al que los más resolvieron precipitadamente desdeñar, les sobrevive. Si no justificar, quisiera al menos explicar lo injustificable: no era fácil que se aceptase, ni aun que se sospechase, que Ory sería y era ya un poeta. Madrid estaba en la mejor situación para ser maniquea. Allí, entonces, tenía sentido el mimetismo hacia la tradición. Tenían sentido la negación, la ira, la angustia. Se era plácido, o se era tajante. Reinaban la aspereza, o la urgencia, o un inmóvil ensueño. El entusiasmo de Ory —y su humorismo— eran demasiado temerarios. Quiero repetirlo: no acuso a nadie. Nuestra posguerra no quiso —tal vez quepa decir: no pudo— integrar aquella risa solar, ni aquella tristeza lúdica y boreal. La posguerra y Ory fueron intrusos el uno para el otro. Por otro lado, aquella aparición peso premosca profería palabras extrañas: André Breton, Max Ernst, Franz Kafka, Antonin Artaud, Tristan Tzara. Finalmente, el gaditano aquel estaba a punto de burlarse de la ley de la gravedad (una imagen: cuarenta kilos de disconformidad con ojeras y untados con una sonrisa fragmentada como un susto roto: Ory visitando enfebrecido las redacciones de las revistas de 1945: perdonarle la vida o ignorársela era —como lo es una enfermedad hereditaria— una injusticia congruente). Carlos Edmundo de Ory continúa siendo un sobresalto compuesto de invención y rigor, de inocencia y de miedo y de encanto, y escondido en un cuerpo engañoso, de cuyo cuello cuelga una bufanda inusitada, monstruosa: como la de Alec Guinnes.

Una tarde de otoño en París. Es en septiembre de 1966. Unos días antes, despavorido por el tamaño de lo cotidiano, pido dinero prestado a los amigos y asalto la estación de Atocha. En la maleta, junto a objetos perecederos y algún libro inmortal, pululan algunas medicinas que hace ya tiempo tratan de apaciguar la discusión entre mi neurovegetativo y mi insomnio. El tren me deja en la estación de Austerlizt. Seguirán unos días durante los que hablaré sin fin con amigas y amigos, caminaré obstinado por calles miserables, escribiré cartas a Paquita con postdatas para mi hija, me enamoraré sin destino y aun sin duración, renunciaré de nuevo a visitar la tumba de César Vallejo, veré films de Buñuel, orinaré contra una tapia en una madrugada bochornosa. Poco antes de regresar visito a Ory y le cuento esos días. Me mira con piedad. El dice que el cansancio hace inocentes a los hombres: no sé si lo discuto, lo lamento, lo aplaudo. Ory tiene ojeras históricas. Algo después de ese año se separará de su esposa. Tal vez está ya en él sonando esa separación como la carcoma en la puerta. Salimos a la calle. Su magistral bufanda se mueve suavemente al vien-

to, como un ofidio triste. Son las cuatro de la tarde y la luz de limón y tiempo pronuncia muy despacio: rubén darío. Compro un diario. Ory se asoma a la primera página. Un titular, en letras enormes, informa de una muerte ofensiva. Al leer, Ory se queda pálido. Se apoya contra una pared. Llora uno o dos minutos. Luego seguimos caminando. «Mi vida está señalada por los cadáveres.» No digo nada. Se ha desabrochado la gabardina y el viento la abre: parece así un insecto grande y espantosamente pobre. «Desde hace años la muerte no me deja en paz.» Sigo callado. «Se me mueren todos.» Se aprieta los ojos con los dedos. «Los años. Qué animales extraños.» Siento el deseo de volver a mi casa, tocar a mi mujer, mirar dormir a mi hija —y sigo en silencio—. Ory continúa viviendo en voz alta: «Cada año tengo más frío.» Es el 28 de septiembre. Hace unas horas ha muerto alguien que mencionan los titulares. Junto a esas letras negras y vanamente gigantescas, una fotografía de André Breton.

En los primeros años de nuestra posguerra la imaginación es herética. En 1968 se editarán los Manifiestos del surrealismo. En el 45 no es fácil la lectura de Ortega. Hacía años, en la *Revista de Occidente*, Ortega había publicado textos de Kafka. Tras la guerra civil es enojosamente sencillo encontrar en las revistas de la época algunos comentarios que ofrecen al checo genial la limosna de algún elogio emparedado en un paternalista escepticismo. Algunos lo difaman llamándole insignificante. No falta quien se burla de él —quien cree burlarse de él. En esas mismas publicaciones, Breton es desenmascarado: ateo. Vuelvo a indicarlo: es una situación. Los escritores, uno por uno casi son inocentes. Pero el mundo parece lleno de anticristos. No es sólo Carlos Marx. Pasarán muchos años e incluso la cultura de la oposición desdeñará o temerá o anatemizará al surrealismo. Donde falta la serenidad es difícil ser justo, es difícil ser riguroso, es difícil ser inteligente. El surrealismo, acaso la más grande aventura literaria de la imaginación y del amor en los tiempos modernos, se ha tomado con cuentagotas, con prevención, como un remedio para los orzuelos, con miedo de perder la vista. ¿Qué vista? En el período de entreguerras nada como el surrealismo ha ayudado a que sea tentacular la mirada de los artistas. Nuestro más grande realizador cinematográfico debe al surrealismo tanto como el surrealismo le debe a él. Uno de nuestros más hermosos libros de poesía posteriores a la guerra civil es *La casa encendida*; sin el temblor de un surrealismo subterráneo y susurrante, cálido y sinfónico, estaría menos encendida. Algunos de los más estremecidos poemas de José Hierro serían pálidos sin Bretón, sin Eluard, sin el amor activo que por el surrealismo mostró la generación del 27.

Poeta en Nueva York, ese portento de amor y miedo originales, es algo más que un resultado del surrealismo y de la inteligencia de Lorca, pero tampoco desdeña esa dádiva. En 1945, Chicharro Hijo escribe el primer Manifiesto del postismo. Con Chicharro Hijo, con Carlos Edmundo de Ory, con Silvano Sernesi, nace la revista *Postismo.* Dura un solo número. Inmediatamente renace en la revista *La Cerbatana*: que dura un solo número. Una revista publica sin mucha demora un extenso «Manifiesto anti-postista». El movimiento postista encuentra algún apoyo (al principio, incluso oficial, que cesa pronto) entre muy pocos escritores, unos cuantos poetas, algún pensador. El pensador —Eugenio D'Ors— dirá más tarde que el postismo fue un movimiento artístico que tuvo fama en Cádiz. Es una reticencia que no consigue desmentir su apoyo inicial, apoyo que Ory agradece todavía. El postismo no encuentra únicamente un apoyo insuficiente y descuidado: encuentra conmiseración, encuentra burlas, encuentra incluso hostilidad. A sus fundadores, un periódico de provincias les llamará rusófilos y frentepopulacheros. Otro periódico les llamará dementes. Otro, aún, descubrirá que los postistas «están pidiendo a gritos que les lleven a la cárcel, al manicomio o al patíbulo». Todos esos desajustes nerviosos pueden rastrearse en el «Segundo manifiesto del Postismo». El postismo no tuvo la fortuna de sobrevivir como revista, como movimiento artístico. Chicharro Hijo morirá algunos años después. Sernesi se irá a vivir a Italia. Ory seguirá escribiendo poemas turbadores, entrañables, imaginativos: realistas. No puedo decir ni negar que el postismo fuera una variante del surrealismo. En su «Historia del postismo», a Ory no le enoja aceptar para ese movimiento la calificación de «surrealismo ibérico». Un examen paciente de los Manifiestos de Bretón y de los Manifiestos de Chicharro muestran algunas diferencias —acaso conciliables—. Ese mismo examen ofrece fundamentales semejanzas. Los textos de Chicharro —suscritos por Ory en el 45 y reafirmados más tarde con su trabajo y su conducta— suponen uno de los juicios más penetrantes de cuantos se han escrito en España desde hace treinta años sobre el deber de la poesía —el amor creador al lenguaje, el matrimonio de lo cordial y la imaginación, la lucidez diversa, el estudio, la lucha por la inocencia, la lucha por la confianza, la crítica, el humor, la investigación de lo ilegible—. Esos textos suponen también (muerto ya Chicharro, frustrado el postismo como movimiento, afanoso Carlos Edmundo de Ory en alguna solitaria pensión de Amiens) una de nuestras páginas más conmovedoras. Alguna vez, quizá desde el precario burladero de alguna noche de soledad y de frío, Ory ha anotado que sería leído con cariño hacia 1970 —algo semejante se confía en uno de los Manifiestos postistas—. Las últimas dos generaciones de lectores y

de escritores hemos tenido un poco de fortuna: podemos públicamente lamentar el maniqueísmo. Un péndulo imprevisible, asistemático, parece motivar las revisiones con la misma pasión que los proyectos: hoy se comienza a mirar lo pasado inmediato para rescatar todo lo valioso que la cultura más estricta de posguerra y una cierta zona paternalista de la cultura de oposición cometieron el descuido de rechazar o desdeñar. Escribo «descuido» y siento que elaboro el embuste de un eufemismo. Pero es cierto que la actual situación es, en general, más favorable. Regresa André Breton, o al menos partes de su afán. Es hora. Sin adoración, se frecuenta a un Luckás que ya deja de ser oráculo. Se hace mundialmente famosa una frase antigua: la imaginación al poder. Cunde una afortunada vergüenza en el corazón de los dogmáticos que aún conservan el corazón. Crecen el número y la calidad de los revisionistas —forma cruel de mencionar a los adelantados—. Hoy puede aparecer un libro cuyo título es significativo: *Héroes y herejes:* en él, uno de los héroes y herejes estudiados es Sócrates. Regresa el poder del humor. Se redescubre —¡dioses!— la indiscutible importancia del lenguaje. Una discutida avispa llamada Cortázar, providencialmente atemoriza o irrita a los que se niegan a inventar. Se descubre que las ideas cúbicas no se mueven. Se advierte, sin irritación y sin asombro, que muchas estatuas son de mármol. El lenguaje: los estructuralistas se defienden de algunos marxistas de metal y les contraatacan. Resultado: la reflexión y la imaginación se transforman en resoluciones. La tozudez divierte o molesta. El mundo no es menos infeliz, tal vez sea más confuso, pero la confusión es menos desenfrenada que las certidumbres. En la creación artística —y primeramente, claro está, desde sus formas de expresión— recomienza el hábito del riesgo, al tiempo que se extenúa el vicio del decreto. Despacio, crece la desconfianza ante las fórmulas. Las órdenes: son aborrecidas. Despacio, reaparece la singularidad. Por entre la sombra con alambre de espino que hoy —hasta cuándo— continúa siendo nuestro maltrecho mundo entero, Ory no volverá a escribir lo que dijo hacia 1950: «A veces escribo algo tan hermoso que me horrorizo de saberme desconocido.»

Algún lector ha llegado hasta aquí. Acaso ojea la bibliografía incluida al final de este volumen y ve en ella algunas ediciones, textos traducidos, numerosas colaboraciones en revistas, abundantes fichas de páginas sobre el poeta. El lector se extraña: «¿desconocido?». No del todo. Sólo a medias, y casi desdeñado. Sobre esto insistiré una vez más. Una sola vez. La abundante bibliografía aquí reunida puede ser capciosa: induce a imaginar un Ory célebre. Y no es así. No me quejo de su falta de fama: lamento que hayan sido insuficientemente leídas

tantas amorosas palabras; lamento la incomunicación que para todo escritor supone una producción cuyo destino es regateado. En esto pocas fueron las excepciones, pero las hubo. Como tengo fe en la impetuosidad y permanencia de esta obra poética, deseo celebrar aquí aquellas excepciones. Celebrarlas de un modo muy sencillo: aproximándoles algunos de sus nombres. En los años 40 y principio de los 50 algunas revistas acogieron la firma de Ory. De entre sus directores debo recordar a Fernando Quiñones (*Platero*), a José García Nieto (*Garcilaso* y *Poesía Española)*, al responsable de la malagueña *Caracola*... No los consigno a todos: no pretendo hacer una denuncia por el revés; pretendo fundamentar una queja —y una gratitud—. Más tarde, Ory encontrará siempre respeto y cariño en *Cuadernos Hispanoamericanos*: que Luis Rosales ha sabido leer responsablemente en cada momento, es cosa que sólo ofenderá a los correveidile de las Letras. Cela publica páginas de Ory en *Papeles de son Armadans*. Fernández Figueroa lo acoge en *Indice*. También es ocasionalmente publicado en *La Estafeta Literaria*. En cuanto a ediciones: salvo una extensa entrega aparecida en una revista (*Fantasía*) en julio del 44, su primer libro de poesía logra llegar a las librerías en 1963. Es enojoso: el lector encontrará aquí abundantes poemas fechados con anterioridad y en su mayor parte excelentes. Aquella edición (*Los sonetos*) fue posible gracias a la activa y minuciosa amistad de uno de los hombres más buenos y tristes del país —y, en ocasiones, apocalíptico poeta—: José Luis Prado; y también gracias al director de la colección en que apareció, Luis López Anglada. Después, mucho después, mientras la producción de Ory crecía sin recaídas, Luis Jiménez Martos le publica un libro en la colección «Adonais», unos jóvenes generosos se acuerdan de pedirle un cuaderno para una colección experimental... Algo semejante ha ocurrido con sus dos libros de relatos. Sus otras ediciones han aparecido en francés. He mencionado así algunos de quienes no dejaron de valorarlo. No mencionaré a cuantos le han venido desestimando: esto es un prólogo, no un censo confeccionado por el INLE para uso de meticulosos. Dedicaré, no obstante, unas líneas a un hecho en verdad significativo. Aparte de un vehículo programático, o un cónclave amical, o una oportunidad para negar la entrada a quienes no son gratos, o una sinfonía de omisiones —o, finalmente, un gesto de generosidad parcial—, ¿qué otra cosa debe ser una antología de poesía? Entiendo que debe ser esto: informada. Sobre mi mesa tengo veinte antologías de poesía española: de la poesía peninsular y en castellano comprendida en las dos últimas décadas. No son todas. Sí las más importantes. Excluyo dos o tres con estructura fija: muestran un grupo, de número previamente muy limitado, o una época demasiado reciente. Excepto en dos de los anuarios (de entre

los cinco que ahora puedo consultar) que Luis Jiménez Martos publica regularmente en la editorial Aguilar, y excepto en la *Antología de poesía cotidiana,* preparada por Antonio Fernández Molina y editada por Alfaguara, Ory no aparece en ninguna otra. Tanto olvido es ya conflagración. O bien: tanta ignorancia es parvularia. No consignaré todas esas antologías. Sólo algunas. Hay tres grandes volúmenes (*Poesía social, Poesía religiosa, Poesía amorosa*): que Ory sea excluido de las dos primeras no es difícil, pero tampoco justo; que lo sea también de la de poesía amorosa es pintoresco. No está tampoco en otra antología del mismo tema editada en Bruguera, volumen de 750 páginas y 110 antologados. Cuando el lector haya recorrido el presente volumen ya decidirá por su cuenta si Ory es o no uno de los más grandes poetas amorosos de nuestra historia literaria inmediata. Tampoco es uno de los cincuenta *Poetas andaluces contemporáneos.* Tampoco es uno de los sesenta y tres poetas que recientemente traduce una editorial belga (*Anthologie bilingue de la poésie espagnole contemporaine*). En consecuencia, temo estar inventando a Carlos Edmundo de Ory. Abro y cierro los ojos varias veces: no es una invención. Ni un descubrimiento: otros lo han descubierto antes que yo. No es, desde luego, mi heterónimo. Por supuesto, la más famosa antología programática de los últimos años también lo elude: hablo de *Un cuarto de siglo de poesía española* y escribo «por supuesto»; no quiero herir a su antólogo: hoy está de moda hacerlo. Pero necesito decir que en el esquema —acaso históricamente explicable— que en ese libro se articula para clasificar la historicidad o el desarraigo temporal de un poeta, empresa ya de por sí arriesgada, es difícil situar a Ory. O se acepta a Ory como excepción de esa teoría, excepción que no la confirma sino que la amenaza, o se le excluye por la misma causa, o sencillamente era, también allí, un desconocido, a pesar de escribir «algo tan hermoso».

Como en todos los verdaderos poetas, en Ory la adjetivación es sorprendente, o se transforma en sorprendente aunque sea cotidiano su uso. «Hermoso» es el adjetivo que mejor sabe mostrar a esta obra. Es un adjetivo de poca precisión, pero insustituible en todas las hablas del mundo. Un sentimiento sospechosamente duradero —cabría ya suponerlo fundamental—, el amor, necesita de ese adjetivo. La noche, la mujer, el amanecer, los animales, las plantas, el misterio mismo, necesitan de ese adjetivo. Es el secreto —o si se quiere, la astucia— de la poesía: nombra, pero no clasifica. Se trata de una humildad aparente. En rigor, esa disposición posee la severidad de lo dubitativo. Para no plegarse al desfallecimiento de inventar límites a la realidad es necesaria la energía de la aventura permanente. La poesía no se-

grega: no teme (teme el poeta: nombrando combate, eternamente, a su temor). La poesía selecciona pero no excluye: nombra. Muchas ideologías han contado con el apoyo de grandes poetas. Pero pocos sistemas. No es casual. Es el resultado de una fidelidad. Ante esta fidelidad todos los sistemas argumentan el mismo monótono insulto: los poetas están fuera de la realidad. Es mentira. Los sistemas parcelan a la realidad, y ello conlleva el desenfreno de las exclusiones. El poeta no puede (literalmente: no puede, pero tampoco lo desea) permitirse el descanso ilusorio de partir de cero y con un programa pautado. Para él, la realidad es una herencia sorprendentemente compleja y anterior —y un futuro inimaginable e inmortal—. De ahí que sus dos reflexiones más constantes sean el pasado, la muerte. Los sistemas poderosos y la gran poesía se exacerban mutuamente desde una mutua enemistad. La poesía quisiera humanos los sistemas. Los sistemas quisieran sistematizada a la poesía. Cuánto habrá de durar ese doble enojo, es imprevisible. Desde cuándo sucede así, es remotamente rastreable. Para Octavio Paz *(Conjunciones y disyunciones)*, que los sistemas de los últimos siglos exijan de la poesía un servicio prácticamente sin condiciones, es algo cercano al escándalo: en las épocas primitivas la poesía cumple un fin a la vez más impreciso y más entrañado en la realidad total: llorar o celebrar al mundo. De otro modo: nombrarlo. De alguna manera: crearlo. En suma, los creadores más permanentes son hoy los mismos que en épocas remotas: los que nombran la realidad de la manera más tentacular. Su humildad (recuerdo, por de pronto, a Kafka, a Machado) es, lo repito, aparente: tras siglos de catástrofes y de demencia, continúan abrazados —en ocasiones, crucificados— a su fidelidad: se entrañan en la realidad: un pasado tremendo —que, por de pronto, comienza con el habla— y una necesidad insaciable —de ahí la *realidad* de la imaginación—. Abrazados o crucificados a la realidad, la nombran: la lloran, la celebran. Abrazado o crucificado a la totalidad del mundo y del tiempo —no sólo de «su» tiempo—, Carlos Edmundo de Ory escribe una obra en apariencia dispersiva: hay poemas que nombran el horror, otros el amor, otros la soledad, otros la risa. Dentro de un mismo poema hay estrofas, y aun versos, y aun palabras, en apariencia antagonistas entre sí. Nada menos certero. Si se cree que la fidelidad de la poesía es nombrar —llorar y celebrar al múltiple mundo—, la variedad de interpretaciones poéticas de Ory es el resultado de una subterránea armonía. De ahí que, por entre su diversidad, nunca se dispersa su estilo. Nombra desde el sufrimiento o desde la risa, nombra desde la soledad o desde el erotismo: es el mismo poeta original, presistemático —y asistemático—. Es el mismo celebrante —hechicero y víctima— de la ceremonia de un habla. Es el mismo hombre

abrumado y maravillado por la existencia —tangible, verificada, pero también pensada— de la realidad. Pocas veces la majestuosa realidad que precede a un lenguaje encuentra un poeta capaz de usar ese lenguaje para nombrarla. Pocas veces la realidad que excede a un lenguaje encuentra un poeta capaz de obligar a ese lenguaje a excederse a sí mismo: para nombrarla. Realidad y lenguaje son dos metamorfosis de la existencia. Para el hombre, dos *hermosas* empresas. Ory trabaja en ambas.

Algo sobre la estructura de este volumen. Existe un «diario» escrito por Ory desde 1944 a 1969. Difícil calcular su número de páginas impresas. Creo recordar que suma veintidós cuadernos de unas doscientas páginas manuscritas cada uno: su caligrafía es diminuta. Una nueva sorpresa para los desorientados reticentes: los «locos» suelen trabajar de una manera endemoniada, con la fiebre de un amor general y de un temor oscuro. Pensé que era justo incluir algunas páginas de apuntes de ese trabajo. No ignoraba que Ory carece de todo pudor superficial —sin embargo, sabe sufrir a solas— y le pedí algunas referencias sobre su intimidad. Llegaron unos textos anotados precisamente en la época de su actividad postista. En ellos hay una soberbia candorosa —alguna vez, con poco más de veinte años, simula compararse con Shakespeare—, un intachable tono adolescente, una desmesurada necesidad de genio, una inocencia hoy inconcebible para vergüenza nuestra —y algo parecido al jadeo de los protagonistas místicos—. Para mí, esas páginas poseen una ingenua grandeza. Antes de la extensa antología de su poesía he querido situar una antigua verdad de Carlos Edmundo de Ory, hoy arrebatada por la muerte: Eduardo de Ory, su padre. Este escribió un romance: «A mi hijo Carlos»; un romance conmovido y pueril hasta el consuelo. Sólo un purista temible encontrará que esa página estorba. Cierro la antología de su poesía con una selección de «aerolitos»: son también apuntes de su «diario» que Ory separó para una edición de impresiones. La segunda parte del volumen, la destinada a los «Apéndices», se inicia con la inclusión íntegra de *Laocoonte y la luna,* libro de romances postistas. Está escrito entre el 45 y el 48. Ese libro, entre otras, tiene la virtud de mostrar el afán de un lenguaje en proceso de formación. Sigue una evocación del postismo («Historia del postismo») escrita para esta edición por Carlos Edmundo de Ory. No soy culpable de que su autor me elogie en ella: soy consciente de que el hecho de haberle dedicado, enriqueciéndome, algunas horas de trabajo, puede haber influido en la génesis cordial de esas alabanzas. Incluyo después los tres Manifiestos postistas. En rigor, sólo puede calificarse de *manifiesto* al primero de ellos, y a algunas zonas del segundo

y tercero. Los tres muestran una considerable penetración sobre la estética. Ninguno de ellos carece, además, de un interés histórico y rememorativo —ya que no melancólico—. Si mi información no es incorrecta, los tres Manifiestos fueron redactados por Chicharro Hijo, que firmó el primero. El segundo y tercero fueron publicados con las firmas de Chicharro, Ory y Sernesi. Aparecieron, sucesivamente, en las revistas *Postismo* (1945), *La Estafeta Literaria* (1945) y *La Hora* (1947). Los reproduzco con una fidelidad que no excluye la supresión de las erratas. Sigue el texto de Ory «Nuestro tiempo. Poesía». A pie de página indico, con premura, las razones de su incorporación. Resumiré aquí el contenido de esa llamada: lo incluyo porque entiendo que es una reactualización y personalización —o apropiación— de algunas zonas de la actividad estética en los Manifiestos postistas: comprobar —no sólo en su poesía— la fidelidad de Ory a sus proyectos resulta significativo. Añado después («Poesía y definición») unas reflexiones de Ory sobre su relación con la actividad creadora: también están saqueadas a su «diario» y su redacción se remonta aproximadamente a principios de la década del cincuenta. En el año 1967, tras su divorcio, Ory abandona París para trasladarse a Amiens, ciudad en cuya *Maison de la Culture* trabajará desde entonces como bibliotecario. En ese organismo, y ese mismo año, Ory funda *L'Atelier de Poésie Ouverte,* con un programa de trabajo generalmente en grupo. El APO será en adelante una sección de la publicación impresa que edita la *Maison de la Culture*. En esa sección entrega frecuentes textos sobre poesía, música, pintura, escritos directamente en francés. Incluyo algunos de esos textos debidamente traducidos. De algún modo, en ellos se cierra —mejor sería decir: se continúa— una elipsis del trabajo y la investigación de Ory iniciados poco después de la guerra civil, elipsis cuyos resultados y posiciones significativas este volumen ha querido reunir y ordenar: a esto he aludido al suponerle una estructura. He agregado una bibliografía: ya se sabe que, como en el caso de las «obras completas», las bibliografías no son completas jamás. Por de pronto, faltan casi todos los escritos de Ory redactados y publicados en francés, en diarios y revistas. Pero cuanto queda consignado en esta bibliografía aproximadamente competente puede no carecer de utilidad. Finalmente, he añadido dos páginas con una somera cronología biográfica del poeta: al amar una obra, tendemos a buscar los entrañables y azarosos rasgos de quien la escribe o padece para nosotros.

Madrid, abril 1970.

Félix Grande
Alenza, 8
Madrid-3

P O E S I A

POR

CARLOS EDMUNDO DE ORY

TRES LIRAS A EMILIA

Los ojos que no uso
cuando dormido estoy, cuando dormido
de mi sueño difuso
un ojo tengo herido...
¡Los ojos que no uso me han crecido!

La frente sombreada
de una sombra interior adolorida,
ya no me queda nada
de frente ni de vida.

¡La frente sombreada está partida!

Mi mano no se mueve
y a cada dedo muerto sé que gano
una pizca de nieve,
de nieve de gusano.
¡Mi mano no se mueve por tu mano!

(Madrid, 1945.)

VUELVEN LOS ENTES DE FICCION

A Juan Eduardo Cirlot

¿Te acuerdas de la mustia mujer de los tres trapos
encontrada en la vida o no sé si en la muerte
una lluviosa noche de solitarios sapos
y solitarias lilas allá en el Sur sin suerte?
Hoy la he visto. Es un sello de eternidad un dado
de carne sin destino rodando en mi cabeza.
Sus ojos implorantes de amor al otro lado
me caían nevando mi rostro de tristeza.

La he visto pero en sueños. ¡Oh qué tristeza Eduardo!
¡Oh qué tristeza Eduardo! ¡Juan Eduardo, qué triste!
¿Es que tú aquella noche silente de leopardo
no oliste sus cabellos húmedos los oliste?

No estás sola mi harapo de celestes destellos
No estás sola mi harapo de seda inmaculada
Mi dulce harapo negro cubierto de cabellos
Mi dulce harapo blanco arropado de nada.

Ha venido tu hombre Juan Eduardo tu hombre
Ese con sus quinientos palomares extintos
Se han mirado sin duda sin ocasión sin nombre
Se han mirado en la noche con sus ojos distintos.
Los he visto besarse bajo la lluvia. Y dijo
después sueltos los pechos y suelta la garganta
la mujer. Dijo esto dijo: «¿Quién eres hijo?»
El contestó: «No importa» con una voz que espanta.

¡Ay! ¿Qué has hecho? ¿Qué hiciste Juan Eduardo? Se han ido
para siempre... ¡Se han ido! ¿Por qué la diste esposo?
Desde hoy soy yo el hombre del putrefacto nido
¡Adiós! Los vagos entes no tienen ya reposo.

Me has hecho que me encuentre conmigo y mi consorte
Un siglo repitiendo me estuvo: «¿No me tomas?»
Y ya lejos del Sur sin norte por el Norte
¡Mujer de los tres trapos no nombres mis palomas!

(Madrid, septiembre 1946)

LA CASA MUERTA

Paso a paso llegué a la verja un día
no habiendo nadie y con mi poca altura
abrí la puerta y penetré en la oscura
casa que estaba en su interior vacía.

Como la lluvia allí no me podía
dormité con un sueño que aún me dura;
pues bien, nunca saldré de esta aventura
la que yo llamo la ventura mía.

Yo soy aquella la lejana casa
y aquel el hombre triste que la habita
empeñado en no abrir jamás la puerta.

No el viento pasa. No la lluvia pasa.
Ni aún nadie se le acerca porque evita
el miedo que le da la casa muerta.

(Madrid, 1947)

TRABAJO DE AMOR

Cuando tu bello hocico beso y muerdo
y en tus pies una oscura tumba tiembla
oigo rodar tu hipo tranquilo y plateado
en la cama camera limpia y triste

De noche estoy contigo
nadó tu brazo solo sobre mi alma
me amaste el cuerpo con paciencia y miedo
y sonó tu salada voz de harpía

El espejo bebió sólo la onda
alas las piernas y los besos pelos
ya estás de nuevo en tierra
la nada era la nada

Te estreché mi honda niña
y éramos una gran hermosa ola
la gata que hizo al hombre
allí maulló cuando te herí la cara

Trabajaré de día
para de noche amar tus ojos de ave
te encuentro y te trabajo
del lecho tú me viste saltar por la mañana

(Madrid, 1947)

EL REY DE LAS RUINAS

Estoy en la miseria Dios mío qué te importa
Ya mi casa es un dulce terraplén de locura
Un vuelo de lechuzas un río con el fondo
lacrado en mi semblante... ¡Dios mío qué te importa!
Mi casa es un relincho de muerto monocromo
cuna de remembranza gran rincón de dolor
Allí ya no se duerme si no es para gritar
con una boca hambrienta de espesas esperanzas
Flores ayer y hoy sus faldas son escombros
Mi rostro de color negro aguanta la puerta
y al fin no sé qué hacer con tanta fotocopia
¡Estoy en la miseria! Se dice la miseria
y nada es la miseria... ¡Dios mío qué miseria!
Por el resuelto abismo subo las escaleras
del torreón oculto para pedir limosna
Entro llamo ay ay ¡Señorito! ¡Ay! ¡Ay!
No puede ser así usted no se parece
¡Aparición! ¿Quién soy? Te pido yo una cama
para abrigar mis labios con un sueño anticuado
No te pongas así no te asustes de mí
¡Ayaymiseñoritoustedyanoeselmismo!
Parece usted de veras un cansado harapiento
Me da pena su ombligo lleno de soledad
Ropa y candela dióme y cené con la vieja
con la comadre atónita que mientras como reza
Riendo yo le explico: «Soy el rey de las ruinas»
Y ella plasma un quejido: «¿Qué es eso señorito?»

(Madrid, 1947)

EJERCICIOS RESPIRATORIOS

Como un incienso de perro
que abre sus blancas orejas
propongo fuego y destierro
a las nubes y a las ovejas

Para que la puerta conduzca
la risa entre nosotros cruenta
hace falta que el ojo luzca
su mano negra de herramienta

Ya están aquí las mujeres
con sus gritos secos y ralos
porque en el hampa los seres
parten sus lenguas con palos

Penetro en el jardín y miro
la construcción del curvo azote
y el lúcido vaho del mal aspiro
mientras sube el alma al cogote

Envejecido y bien rapado
mas sonando su física voz
llora sobre el último pecado
más rápida la muerte que la hoz

Y así sorbo yo tu herida
y tu cabello ahumado muerdo
pensando en el pan de la vida
que traga el hombre y traga el cerdo

(Madrid, 1948)

LAS PALABRAS

A Alejandro Busuioceanu

I

Las palabras me invitan de hora.
Las palabras me llaman con sus llamas.
Las palabras que vuelan día y noche
sobre la multitud con rabo sórdido.
Esas palabras, las de todo hombre.
Esas palabras entre las mujeres.
Palabras que se arrastran y pululan.
Palabras que arden y que van despacio
sobre las cosas removiendo el légamo,
quebrando cimas y asumiendo estrofas.
Esas palabras vírgenes o ardientes,
palabras de ángel y de signos ebrios,
unas veces oscuras y otras blancas,
epifánicas, órficas o píticas,
siempre libres hollando la vorágine.

¿Qué son esas palomas, esos rubios
dedos del verbo que se empujan fieles
a sí mismos, al fondo y al sonido,
al reflejo del vasto acoplamiento
de seres y de cosas y de ideas,
y de dolores y de planes lóbregos,
con fauces grandes y con picos breves,
con impolutos labios melodiosos,
con infinitos remolinos y aires
calientes, esas líquidas materias
de entendimiento en el silencio caídas.

II

Las palabras de amor siempre triviales,
las de dolor con un profundo centro,
aquellas que hablan solas y se esconden
de la mirada, del conflicto unánime:
crudas, tristes, insólitas, furtivas,
codiciosas, sinónimas de sueño,
parecidas a rastros ya fundidos
en el espacio que aún eterno vibra.
Las palabras de orgullo, las cerradas
y amarillentas piezas del escándalo,
humos son, catedrales destruidas,
sutiles sombras del ocioso mundo,
escombros del espíritu, mareas
que agonizan al fin color de espuma.
Esas palabras de hambre y de martirio,
todas van hacia abajo y hacia arriba,
hojas de una garganta y nada dentro.
Aquí las nombro, regias como escudos,
colgando como andrajos de esa almena
siempre humana del hombre y de su boca.

III

Ellas vienes a mí, tibias, palpables,
raíces cosidas a la luz de un símbolo,
hechas plata de abismo y de misterio,

hechas oro de místico aparejo,
hechas hierro de lenguas sempiternas,
hechas coral de costas imposibles,
hechas carbón de vívidos destellos,
hechas miel, hechas brasas, hechas cobre,
hechas caricias de abundante ritmo,
hechas comba estelar, hechas cenizas.
Las palabras son labios homogéneos
de dioses mudos que trasudan sones,
son meollos livianos, lumbres próceres,
raros cisnes de fuego que transmiten
huevos también de fuego, cisnes suaves,
aves suaves, lluvias, hilos, llaves,
secretos que se posan lentos, líricos,
en las celestes fibras del poeta.

IV

Aquí bajan y el papel ya muerden
con temblor de morir vueltas al suelo
de donde habían fabricado esencias,
vueltas al fondo de la seca tumba
donde tembló su hueso primigenio.
¡Papeles blancos! Tumbas del poema.
¡Papeles misteriosos! Tumbas, tumbas,
paredes mudas que abarcáis sonantes
superficies de letras oficiosas,
letras y letras, carros suculentos
por hormigas armónicas guiados,
y por moscas de máximos valores,
y por sirenas que se llaman frases,
lazos del pensamiento entre murciélagos.
Tumbas y fosas sois, limpios papeles,
de las palabras con cabellos sueltos,
de las palabras de estiradas piernas,
de las palabras de ubres agostadas
y ojos de muerto y labios espectrales.
¿A qué venís, danzando sin embargo,
para encontraros con la plena noche,
con las fuentes del fin, lloradas ninfas,
melancólicos pájaros del cielo?

No puedo contemplaros si no os toco
y os hago engendro de mi pacto opaco,
y os hago nave del instinto rítmico,
conducto de mi sangre transitoria,
voz del cuerno de caza que en el mundo
utilizo en las vísperas del canto.

V

Canto palabras, las palabras suenan.
Canto palabras, las palabras brotan.
Canto palabras, las palabras manan.
Suenan como perdidas en el viento.
Brotan como animales delicados.
Manan como regatos indecisos.
Y yo las nazco con mis pensamientos.
Las palabras llegaban de improviso
y se arropaban en su cesta pura
como frutos maduros y estallaban,
y entonces preparadas, zumo a zumo,
yo las hería con voraz mordisco,
para apagar la sola sed de canto.
Llegaban solas, traídas por demonios,
y brotaban de pozos, de cisternas
casi infernales, o de vagos lagos
donde hubieran nadado en pos del tiempo.
Primero las oía, luego veíalas
cruzar gigantes como nubes que urden
la tempestad, y en aguas recogidas
se iban secando en la poesía helada.

VI

La poesía es un vuelo de palabras
tibiamente enlazadas al sentido
y al son mago del vívido prestigio
de ese sentido irracional, ilógico,
poético tan sólo, y sin sosiego.

¡Oh la poesía es sólo un labio oscuro!
que a sí mismo se alumbra y justifica,
y reposa en la imagen de la imagen,
y es imagen de un dios sobredivino,
y de una bestia esférica, inmolada,
como un pez es el símbolo de Cristo.
La poesía es palabra tras palabra,
palabra muerta con palabra viva,
palabra que arde y flota eternamente
hasta que muere en la matriz del vuelo,
y muere para arder debajo de ella,
y para ser resucitada un día,
por hombres, por un hombre, por el poeta.

VII

Palabras que el poeta hurtó del árbol
del dulce verbo celestial, divinas.
Que el poeta mamó divinas siempre,
del silencio purísimo engendradas.
En las noches divinas las palabras
de las estrellas las robó el poeta.
Palabras que sembró divinas siempre
en su camino de dolor el poeta.
Ahora nacen, fructíferas, se alojan
en la cabeza y van a iluminarse.
Ahora se rompe la palabra, tímida,
que trae consigo certidumbres fónicas.
Ahora se rompen y en belleza fulgen
como acentos cargados de inminencias,
como pulpas de olor ligero y cálido,
como una rosa convertida en música,
como un tesoro de perlada orgía,
y hace irreal el juicio que la indujo,
y hace del pensamiento que la atrajo
una cadena pura del lenguaje,
que ata y desata legendarias voces,
remedos y expresiones de otros astros,
de planetas y etéreos laberintos,
donde la voz no vive y sólo vive
la palabra mortal, madre del canto.

(Madrid, 1949)

SONIDO DEL MIEDO

Sobre todo el temor vuelve a sembrar
en este bello dormitorio mío,
sin compañía, a solas, en mi espejo,
su casto olor a prímulas,
sobre todo a las doce de la noche.

Todo es temor si fumo,
también si me levanto a cada instante,
si miro allí, a la puerta, si no beso
la mejilla que cruza la noche solitaria.

Temor de estar enfermo.
Temor de ser abandonado.
Temor de tener sífilis.
Temor de estar borrado de la lista.
Temor de que me digan a todo que no.
Temor de no tener dinero nunca.

Sobre todo el pacífico temblor
de quedarme parado para siempre
en un tranvía que murió en el fondo
de la ciudad, del mundo, del mar del infortunio.

(Madrid, 1951)

JOSE CABALLERO

Stradivarius puro alas y lomas
tu pincel de algodón purificado
filtra el aire con un aceite puro
y altas columnas rubias

Pienso en un día negro
poblado de luciérnagas
y alimenticias nubes
de infernal peso

Has colocado el laúd
y el hueso unísonos
Obra abisal el mar profundo enseña
su arca encendida

Tan sólo la Belleza
con sus livianas órdenes
nos ha citado para ver la muerte
de la música y de la lágrima

¡Oh señorial palacio
de tristeza y de cera!
Una mujer de largo pelo de oro
y largas manos sueña con leones

Memling oscuro sombras
de un fuego muerto estáticas
suspensas arden brillan
llenas de asombro y sones

Me quedaré mirando
tanta angustia dormida entre pétalos
José llorando toca
la espalda de la luna

Estos espejos tienen musgo
y una corriente de ángeles
¡Oh lápida de carne angélica
la lejanía en ti se ha vuelto coro!

Música y telas mieles
corales y madréporas
médulas de violines y leones
rodajas de misterio y ejes

José busca la ráfaga
de la memoria antigua
y un vago país recóndito
de sueño y éxtasis

¡Ay yacimientos y ondas
de perfume y veneno!
Las lánguidas penumbras
y las desiertas hiedras

(Madrid, septiembre 1951)

A MI NOVIA DE PERNAMBUCO

Nunca me hablaste de Recife
ni desnuda ni vestida.
Sólo escuché tus canciones
que me daban envidia.

Para siempre para siempre
te has ido y ya no te veré.
De tu cuerpo apretado me acuerdo
y de tu voz más dulce que.

Teresa te llamabas y ahora
para siempre te llamas Teresa.
Lo que me diste me quitaste
y te digo lo que me queda.

Te escribí un poema muy largo.
No como éste mucho más denso.
Llorando casi te lo leí
y después juntamos dos silencios.

Me leíste poetas de tu tierra,
me hablaste de casarte conmigo.
Hablábamos al final por teléfono
y parecíamos enemigos.

En Madrid me echaron de mi casa,
que era una casa de huéspedes,
porque estuve toda una tarde
contigo entre cuatro paredes.

Y hay que olvidarlo todo ya:
te enamoraste de mí y te amé.
En la vida si algo hay de terrible,
tiene la culpa no sé qué.

(París, marzo 1953)

CARTA

Hijo mío hijo mío
sabrás que subo a solas
las cúspides del frío
con unos pies de olas.

Escucha la siniestra
palabra fina y de humo
y la música maestra
que yo sólo consumo.

La altura se apacigua
cuando llego cantando
hasta la noche antigua
que me estaba esperando.

¡Vieras cómo me asombro
de esta luz de riqueza,
de carbuncho y de escombro
posada en mi cabeza!

¡Y vieras sin embargo
cuántas sombras también
sobre la espalda cargo,
sobre el alma y la sien!

Te diré si obedeces
los goces del secreto,
que también lloro a veces
con un llanto amuleto.

Ven pues acude y ponte
lo más cerca posible...
¡Mírame sobre el monte
de este lecho terrible!

Mi solitaria casa
llena de aire y de rosas
de silencio traspasa
mis huesos y mis cosas.

¿Has visto un hombre arder
sobre leños de oro?
Evócalo en mi ser
y óyeme cuando lloro.

Un llanto de agua extraña
cuyo manantial
calienta mi montaña
cumbre del Bien y el Mal.

Sube conmigo amigo
mi soledad no es tan
réproba de tu trigo
con que haré nuestro pan.

(Madrid, agosto 1954)

JOUVE ENCADENADO

Para verlo me he puesto los fúnebres zapatos
de recorrer la noche persiguiendo luciérnagas
allí donde un aceite sostiene una luz íntegra
se vigila un insomnio rodeado de cortinas
Allí mismo se puede visitar si se estuvo
buscando entre las ruinas al arquitecto ardiente.

Para ver al que ha escrito con compases las altas
estrofas de piedad y cánticos mayores
Al que ha dejado abiertos los grifos de agua mulsa
para endulzar sus labios quemados de vitriolo
Aquel que en una lágrima profunda de sí mismo
guarda el otro sudor y oculta su color
me ha dejado pasar de su mano tan tibia
y de su voz que abriga los huesos voz soñada
y que despierta en una claridad de sigilos
me ha dejado pasar a la pieza impoluta
que al pie de una escalera mística lo reúne
como en una privada misa de santas preces
y de tiempos secretos guardados en reliquias
tales sus manuscritos milagrosos cubiertos
de devotas caricias son los libros futuros
que vendrán a robar las manos de heredero
por las suyas rozadas tal vez con lenta calma
A este guardián de arterias de carbunclo visito
para ver dónde esconde su antorcha clandestina.

He venido pensando que abriría él la puerta
y que él me extendería la mano destinada
a poner el rigor y la extrema destreza
del último dolor en el último látigo

Al extremo cantor ofrecer sus negruras
he visto y elevarse su angélica mirada
de perenne martirio y de iluminación
como una cresta roja vista a lo lejos su ojo
fatal se aleja y brilla contra oscuras labores.

Los muros de su casa lo ven enternecidos
pasando entre unos muebles donde reposa el opio
de sus frágiles gestos de pétalo temible
y su escondida risa de daïmôn en los techos
de su casa que tiene los párpados cerrados
Para verlo me he puesto también los guantes negros
de atravesar el frío para verlo desnudo
palpitar entre maestros perfectos y su gloria
como una roja túnica cubriendo su esqueleto
Para verlo sufrir de la hidra de Shakespeare
y su oscuro tesón de salvaje diamante
vertiendo un grito fértil sobre la llama antigua
he dejado la luna de España por sus lámparas.

Para verlo de pie sobre una alfombra roja
Para verlo sentado sobre una silla roja
Para ver si en su cara de rojo anacoreta
diviso las anónimas cicatrices del golpe
de los rayos y ver si en su frente abismada
resplandecen las rojas corolas de su genio.

Mirar otra vez quiero sus manos de jardín
para ver si descubro las mariposas trágicas
Manos como una obra de lujo y de silencio
holladas por la nieve y el carbón del espíritu
Para ver cómo son las olas de su sangre
y el sudor de ser él y su frío y su hoguera
—Oh pájaro feroz y león delicado
deja que me descalce y pise ya la llaga
de tu ser y me llene de su contagio rojo.

Caído de una nube de invierno y puesto aquí
—oh lluvia más violenta que todas— el contacto
con el suelo de días y noches de tu siglo
hace que tus cadenas suenen como trompetas
La noche toda cruda y sus vibrantes cuerdas
y el metal de tu alma y tu sola ternura

me han hecho devorar de tristeza en tu viña
las rojas uvas llenas de tu vino sombrío.

La noche y su desierto de amor y de presagios
me vio salir del sitio del gran encadenado
y cuando en el umbral me dijo adiós, entonces
—mi león solitario y mi divino pájaro—
te cogí entre mis guantes y ya no te soltaba
cargué contigo en medio de la noche y sentía
que en mis zapatos negros me pesaba tu féretro.

(París, octubre 1955)

JOUVE LIBERTADO

De un golpe cae la noche de raíces profundas
sobre una errante espalda curvada de pujanzas
Soporta los reflejos pétreos de las estrellas
—catedral hecha añicos de espacios de pavor
Volcado en la voraz tragedia de autoespíritu
se yergue un hombre avaro de tesoros violentos
Es él el gran pulmón de delirante especie
y el huesudo señor de la cara de fuego

Volcán de vastas fiebres en quien pienso le pido
que sea el personaje blanquecino y de nervios
cuya ciencia es un grito capaz de avergonzar
las arpas del dolor y los cordajes mágicos
Lejos de su atroz buque silencioso el que fui
por ver al almirante carnal en su naufragio
y de sus suelos lóbregos que las teas habitan
lejos muy lejos y ay de su puerta tiránica
recobro la bellísima memoria de alto espectro.

La famélica gloria le muerde la cabeza
nimbada de sudor y de sombríos himnos
conducía una orquesta sangrienta en la llanura
y su batuta roja era un látigo rojo
Así lo vi como una linterna en las tinieblas
delante del atril con el canon pautado
su frente navegaba más allá de las ondas.

Una vez tu invencible locura de cautivo
y el metal de tu estilo de humano ruiseñor
me atrajo al solitario rincón donde pronuncias
las mil frases de miel y llanto de la lira
y a través del anónimo teclado de tu mesa
—de tu virgínco piano— vi tu busto brillar
Luego te vi de pie como una letra enorme
arrancada de un negro alfabeto de león.

A ese pobre león domado por el sueño
visitaban a veces los pájaros testigos
los pájaros testigos llebagan a su hoguera
por verle siempre lento y en movimiento eterno
comparable a una luz secreta en equilibrio
rodeada de furiosas trompetas invisibles
dormíase tañendo con el son de los crímenes
las incontaminadas aguas de su garganta.

Penetré en la caverna del rey de la explosión
Me recibió su mano lavada en los abismos
Su sonrisa de monje pensante y subterráneo
tiene un color perfecto de relámpago claro
Me regaló minutos como gotas de espíritu
y compartimos juntos sosegadas purezas
Libre y desnudo y duende generoso hasta el fin
mostraba las reliquias de su casa con júbilo
También me hizo el don de incalculables páginas
—los volúmenes magnos de preciosos patrones.

Entonces conocí las totales alcurnias
de su templo estepario seno de las espumas
Vi los regios objetos amados las imágenes
íntimas las nostalgias internas los prodigios
góticos los espacios vitales caldeados
por sombras y amuletos de tiempos lastimeros
(la moribunda máscara de su gloria futura)
el cristalino estante de sus obras perennes
y dentro de los largos anaqueles herméticos
las clandestinas momias de Shakespeare y de Dante.

El aire estaba lleno de violines en polvo
Oh pulcra celda y hoyo de extraña soledad
la frágil escalera de su terrible foso
y las conventuales maderas de los muebles.

Tu cuerpo se movía como un trompo entre llamas
circuido de bruñidas materias inflamables
Como un maestro antiguo como un anacoreta
desnudo en el vacío o vestido en el éter
de tu meditación la estatua se levanta
y un silencio mortal florece en las paredes
Tus párpados se cierran tu frente se arrodilla
te adormece el veneno del pensamiento amorfo
¿Qué haces bajo los techos de tu fábrica pura
de tu fortín ardiente o tu isla de paciencia?
Deja que te visite tu hermano hereditario
allí mismo en los soplos de tu antro arquitectónico
para llenar de abrazos felices tus tormentas.

¿Qué has escrito otra vez en agotado éxtasis
que tu santo cerebro de lobo se acalora
qué frase paralela se lanza a los espacios
tal una triste flecha contra un pecho de águila?
Máquina de devotos y de perversos ritmos
bajo eterna tutela tu corazón aúlla
grave turno de lágrimas y plan de proporción.

Pusimos nuestros pies en sus alfombras fieles
y en sus pasivas noches de cadenas calladas
Era un árbol de crueles temblores sempiternos
rebosante de néctar y luminosos nidos
Se respiraba el vaho de sus continuos cantos
mandíbula que surge de entrañables incendios
Pregunto por sus blancas cortinas lujuriosas
y nadie me responde te llamo Pierre tres veces.

Pierre y Jean te imagino luchando con tus nombres
Orfeo y Job —tiernísimo bicéfalo inocente
luchando con los dobles guarismos de tu ser
Sangre y sudor tijera de tu trabajo hambriento
dulzura y furia puentes de tus zonas ingénitas
Luchando con el buitre y la paloma noble
Así según los besos de amor y de alma y celo
fuiste y eres un ángel lleno de úlceras
Monstruo de llagas y justiciero serafín.

(Chosica, Perú, 1958)

APRENDIZAJE DE DESDICHA

Aprendizaje de desdicha
Violencia constante y estéril
del vengativo y vegetativo
callado sedentario loco.

Ved el dibujo de mi lápiz
Ved mi mascado pensamiento
Mas no mirad el intocable
azul cuchillo anisófilo.

¡Ay cuánto me día el mundo
con su atroz galope perdido
de cesación en polvo puro
y pleno del mismo abismo.

Estoy astralmente llagado
A nadie pido cuya estufa
Y a mi ciego incendio doy cuerda
Ya guardo minuciosos besos

Manejo estos versos de noche
y con casero amor los firmo
como un Poeta que navega
en el pasto de las tinieblas.

El sol contempla los bautizos
de las endebles mariposas
Y los penitentes queman
azufre con sueño y leña.

(París. 1959)

CINCO CAPRICHOS CONDICIONADOS

I

Oaquin Ramoj mi am igo
igo igo
Aquin Ramojo mi a migo
migo migo
Quin Ramojoa miami go
go go
Joaquinramo
JO AQUIN RA MO

II

Un poema mío para una
exposición tuya
El catálogo en la mesa
o entre manos de amigos
y gente extraña
que leen mis cinco caprichos
sobre el pintor
Eso es: un poema
y tus cuadros pintados
en tu «estudio» de París
al lado del dormitorio
que está al lado del comedor
y éste cerca de la puerta
de entrada a la casa donde
vemos tus cuadros diarios
llenos de espanto.

III

Quien no viva de espanto
y no se espanta en vida
es un muerto, es un santo,
es un suicida.
Tu estilo es un objeto
que no ríe ni llora
Yo le tengo respeto
como a una mecedora.

Que nadie diga nada
delante de tu obra
y que no busque nada
que nada falta o sobra.

IV

Eres lo que eres siendo
No hay traición ni pacto
en el círculo ardiendo
del acto.

V

Acto puro
Un culto secreto al cero
y un pincel de hombre sincero
que ha chocado con un muro:
tu rostro es un agujero.

(Amiens, Francia, 1968)

AMO A UNA MUJER DE LARGA CABELLERA

Amo a una mujer de larga cabellera
Como en un lago me hundo en su rostro suave
En su vientre mi frente boga con lentitud
Palpo muerdo acaricio volúmenes sedosos
Registro cavidades me esponjo de su zumo
Mujer pantano mío araña tenebrosa
Laberinto infinito tambor palacio extraño
Eres mi hermana única de olvido y abandono
Tus pechos y tus nalgas dobles montes gemelos
me brindan la blancura de paloma gigante
El amor que nos damos es de noche en la noche
En rotundas crudezas la cama nos reúne
Se levantan columnas de olor y de respiros

Trituro masco sorbo me despeño
El deseo florece entre tumbas abiertas
Tumbas de besos bocas o moluscos
Estoy volando enfermo de venenos
Reinando en tus membranas errante y enviciado
Nada termina nada empieza todo es triunfo
de la ternura custodiada de silencio
El pensamiento ha huido de nosotros
Se juntan nuestras manos como piedras felices
Está la mente quieta como inmóvil palmípedo
Las horas se derriten los minutos se agotan
No existe nada más que agonía y placer

Placer tu cara no habla sino que va a caballo
sobre un mundo de nubes en la cueva del ser
Somos mudos no estamos en la vida ridícula
Hemos llegado a ser terribles y divinos
Fabricantes secretos de miel en abundancia
Se oyen los gemidos de la carne incansable
En un instante oí la mitad de mi nombre
saliendo repentino de tus dientes unidos
En la luz pude ver la expresión de tu faz
que parecías otra mujer en aquel éxtasis

La oscuridad me pone furioso no te veo
No encuentro tu cabeza y no sé lo que toco
Cuatro manos se van con sus dueños dormidos
y lejos de ellas vagan también los cuatro pies
Ya no hay dueños no hay más que suspenso y vacío
El barco del placer encalla en alta mar
¿Dónde estás? ¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Quién eres?
Para siempre abandono este interrogatorio
Ebrio hechizado loco a las puertas del morbo
grandiosa la pasión espero el turno fálico

De nuevo en una habitación estamos juntos
Desnudos estupendos cómplices de la Muerte

(Amiens, Francia, 1969)

PARA LAURENCE

No quiero ser para ti un viento oscuro
No seas para mí un ciclón que pasa
Yo no soy más que un hombre tonto y puro
Sé para mí tan sólo el pan de casa.

No quiero ser para ti pesadilla
Para mí no seas sueño vano
Yo quiero darte mi almohada y mi silla
Dame tú a mí tu cabeza y tu mano.

Dame tus manos y dame tus pies
Dame de día y de noche tu boca

Yo te daré lo que ves y no ves
un alma profunda y una risa loca.

Te diré quién soy y hacia dónde voy
Me dirás quién eres y hacia dónde vas
Soy un hombre como todos y aquí estoy
Mi camino es el amor y nada más.

(Amiéns, Francia, 1969)

SUPERSTICION Y CREACION POETICA *

POR

CARLOS ALONSO DEL REAL

Puede existir y de hecho existe relación entre ambas cosas, la poesía puede transmitir, atestiguar o hasta suscitar la superstición o ser ella misma, o sus autores, objeto de supersticiones. Pero en este momento lo que más nos interesa es otra cosa:

Hay fases, por lo menos en las Literaturas mejor conocidas, en que esta relación se radicaliza en el doble sentido de que las supersticiones son uno de los temas preferidos de la Poesía e incluso en el de que la creación poética misma se considera como más fértil sumergida en una especie de «estado de superstición».

En nuestra Literatura, en la occidental es, sobre todo en cierta rama del Romanticismo y más aún en el Sobrerrealismo y sus derivados donde el fenómeno tiene más importancia y donde, ciertamente, se han logrado obras más valiosas con esos temas y desde esa actitud.

No queremos decir que en otras Literaturas, y sobre todo en la poesía oral de los «primitivos», no ocurran cosas así. Pero o las conocemos muy poco o podemos cometer el error de interpretar como superstición lo que, para los creadores y consumidores de esas poesías, era creencia normal, Religión establecida o Ciencia vigente.

Cronológica y genealógicamente entre el Romanticismo puro (por ejemplo, Nerval) y el Sobrerrealismo ortodoxo de hacia 1924, se sitúan una serie de fórmulas de esteticismo supersticioso o de satanismo poético, más o menos valiosas, con más o menos vinculación con la religión, la ciencia o la ideología general de la época, etc., y, después del Sobrerrealismo —ya sea en el revivir de esta escuela hacia 1950, ya en otras formas— no se pierde la actitud de utilización poética de la superstición ni la, más interesante aún, de creación de la Poesía desde un «estado supersticioso». Pero no puede negarse que los dos momentos de más intensidad son los citados y, al menos para mi gusto, el de más valor es el Sobrerrealismo, tanto en sus planteamientos teóricos como en sus creaciones concretas.

Conviene decir que aquí damos a la palabra «Poesía» un sentido muy extenso incluyendo ciertas dimensiones de las artes plásticas y de

* De mi próximo libro, en preparación.

la música e incluso el cine, lo que es particularmente evidente para el Sobrerrealismo.

Cuatro momentos, levemente discontinuos, podemos establecer en este proceso. Primero, el Romanticisco crepuscular, así Nerval, Poe, Hugo, Balzac y, al final, enlazado con lo siguiente, Baudelaire. El esteticismo finisecular, desde Villers a Yeats pasando por Valle-Inclán; la época de plenitud del Sobrerrealismo (más o menos entre 1924 y 1939), y por último, los años de revivir de esta escuela y de aparición de otras formas —por ejemplo, algunos tipos extremados de ficción científica— a partir de 1950.

Esto se puede combinar de muchas maneras, mezclarse con supersticiones seudocientíficas (como ocurre hoy con el uso de estupefacientes), o seudorreligiosas (como ocurría con este mismo uso en la época romántica) o reducirse a esteticismo puro. Puede cruzarse con tensiones ideológicas y políticas de muchas maneras. A veces en una especie de relación dialéctica no conciliable (recuérdese el choque final entre los sobrerrealistas y el Partido Comunista) a veces, muy compenetrado el aspecto poético con el político —así el celtismo de Yeats— o, a veces, aparecer totalmente disociados. No tan disociados como podría creerse a simple vista, pongamos un ejemplo bien claro.

Cuando Baudelaire sube a las barricadas al lado de la Revolución en 1848, parece difícil prever en él al esteta puro y evasivo de *Las flores del mal.* Sin embargo cuando en las *Letanías de Satán* escribe:

Toi qui pour consoler l'homme frèle qui soufre
nous apris a meler le salpètre et le souffre,

se trata evidentemente de una nostalgia, enmascarada por la censura, de su anterior acción insurreccional.

Sería un problema psicológico interesante (pero aquí nos queda fuera) la mayor o menor conciencia que cada escuela poética tenía de su relación con las anteriores o de su posible proyección sobre otras posteriores.

Mucho más nos interesa ver cómo se conecta la proyección poética de un ánimo supersticioso con la Ciencia o con la Religión en torno.

En cuanto a la Ciencia, es evidente la tentación ocultista, tan visible en algunos románticos y tan manifiesta y lúcidamente programática en Breton y sus discípulos. Puede ocurrir que el ocultismo, a su vez, acaba perdiendo su dimensión poética y convirtiéndose, en lo que ya es francamente lamentable, en una simple seudociencia. Que es lo que está ocurriendo actualmente. En cuanto al problema de la Literatura de ficción científica es completamente distinto y hablaremos otro rato. Pero también puede ocurrir que la Poesía cargada de elementos

supersticiosos o creada desde un tiempo supersticioso, pura y simplemente desprecie a la Ciencia. No pocos románticos y la mayoría de los estetas finiseculares tomaron esta actitud.

En cuanto a la Religión en torno pueden ocurrir varias cosas:

a) Adherirse, con más o menos sinceridad, a la Iglesia establecida, más bien por sus valores estéticos o por su carácter tradicional, que por su contenido propiamente religioso. Es el caso de toda una rama del Romanticismo.

b) Buscar refugio en otra rama de la misma Religión que se considere más valiosa estética o mistéricamente. Así el procatolicismo de algunos ingleses o escandinavos, la «Orden de San Rafael», etc.

c) Buscar en una Religión de antes (por ejemplo, druidismo) o de fuera (por ejemplo, budismo) un refugio, a esto le llamamos exorreligión.

d) Adherirse a alguna seudo o para o casi religión ambiental. Así el espiritismo de Víctor Hugo, en cierto momento, o las oscuras tendencias teosóficas de la época final de Huxley, que mucha despistada prensa española interpretó—no sabemos por qué—como una especie de conversión al Catolicismo.

e) Romper formalmente con toda Religión o con todo lo que tenga aspecto religioso. En esto, la postura más limpia y honesta es la de André Breton al negarse, incluso, a toda adhesión al Comunismo cuando éste empezó a ser vivido «casi religiosamente» por muchos.

Es interesante que—a diferencia del modo profundo y entusiasta con que, desde el Romanticismo para acá, se ha tomado la superstición, o de la airada lucha contra ella de los mejores escritores del siglo XVIII—la Literatura anterior, a menudo, se ocupaba de ella de un modo irónico o francamente despectivo haciéndola más bien objeto de broma. Los datos recogidos por Caro Baroja para el Teatro español del barroco o por Schenda para el Teatro clásico francés son a este respecto muy claros.

Para nuestro tiempo, resulta sumamente curioso ver que en la novela policial coexisten dos posturas polares, la pura broma, visible por ejemplo en Van Dyne o el sumergirse en serio en las vivencias supersticiosas como en Carter Dick. En un mismo autor pueden coexistir varias posturas, así en Agata Christie, la serie de «Mister Quinn» es positivamente supersticiosa y en el resto de su obra es francamente irónica. No sabemos bien cuál sería la postura profunda de Chesterton. Aparentemente es irónica, y a uno le recuerda la actitud de broma bondadosa que, en más de una ocasión, tomaban los inquisidores bien humorados y comprensivos ante ciertas «brujerías» de su tiempo; pero, como se trata de un hombre que realmente creía en el de-

monio (aunque no con el tremendismo de un Bernanos) nunca sabe uno a qué carta quedarse.

En el Cine hay grandes directores como Bergman, Cocteau o Has, que parecen ironizar, pero, al mismo tiempo, «ironizar sobre la ironía» y por una especie de «negación de la negación», dejan al espectador completamente desconcertado. Si comparamos en Bergman: *El rostro*, con *El séptimo sello*, nos daremos cuenta de esta ambivalencia, lo mismo el final del *Orfeo*, de Cocteau, y donde se llega al mayor virtuosismo en esto es en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Has.

I. Algunas notas sobre el Romanticismo y sus derivaciones

Vamos a empezar con una referencia puramente anecdótica, pero que constituye un indicador muy exacto para nuestra investigación.

Hacia 1821 algunas Academias provinciales francesas emprendieron una lucha contra el Romanticismo, con escaso éxito. Según un erudito tan serio como Martino, una de las propagandas antirrománticas de estos señores consistía en el rechazo de toda utilización de «lo maravilloso ofrecido por las supersticiones de la Edad Media». A primera vista se vería aquí una especie de punta anticristiana, dado el carácter tradicionalista del primer Romanticismo francés. Pero, lo que se enunciaba como tal superstición era «la magia, las apariciones, los fantasmas, los embrujamientos, etc.», y el propio Martino hace notar que los románticos de tipo tradicional querían salvar todo eso mediante la licitud de una especie de «casi religión» poética. Y es claro que lo que querían salvar era ya superstición en la misma Edad Media y que nadie podría confundirlo con el esfuerzo de restauración religiosa y monárquica que, a veces, era compatible con un absurdo Neoclasicismo formal, por ejemplo cuando el estúpido enmascaramiento de la Catedral en la Coronación de Carlos X. También hay que notar que, más tarde, cuando se produjo la rotura entre el Romanticismo «angélico» (como más o menos irónicamente lo llamaba Balzac) y el demoníaco; esto es, entre el de orientación católica y tradicionalista y el de orientación subversiva, el salvar supersticiones fue continuado por ambas ramas y quizá más aún por las formas posteriores desde el Romanticismo «crepuscular» en adelante. Que en todo caso, al lado de la sinceridad, hubiese mucho exhibicionismo e incluso mucho franco y descarado camelo, es una cuestión. Pero que hubo también mucha buena voluntad y mucha sinceridad, es indiscutible.

Por lo demás, se trataba de supersticiones de segundo grado y a veces incluso de tercero. Trataré de explicar esto:

Uno de los investigadores más serios en el fascinante tema de la materia de Bretaña, Locke, manifiesta que ya los poetas más antiguos de este ciclo, o, al menos, los elaboradores continentales, habían operado una transformación de supersticiones en materia poética. Es decir, que cuando hablaban del rey Artús o de la busca del Santo Grial, estos poetas manejaban algo que ya en su tiempo y quizá desde mucho antes era pura superstición. Los ejemplos son convincentes, ya se trate del calendario, del paisaje mítico, de las armas mágicas, de los rituales antiguos mal entendidos, de las palabras celtas mal traducidas al latín, al francés o al alemán, etc. Algo así había visto ya, aunque exagerándolo, Raglan, al tratar del tema arturi que él, como galés, había vivido con particular intensidad.

Enormemente interesante a este respecto es la posición de Walter Scott. Abanderado oficial de cierto Romanticismo de derechas—«tan de "derechas" que a pesar de ser protestante, fue de los pocos autores extranjeros de libre circulación en los sombríos años de Fernando VII»—buen narrador de supersticiones de su tierra escocesa, presumiendo descender de un ocultista del Toledo medieval y, por lo demás, con mucho más talento del que hoy le suponemos y con amplias relaciones internacionales, el tema de la superstición y la Poesía tenía que preocuparle por fuerza.

Su postura es increíblemente moderna y coincide con la de investigadores actuales católicos de criterio muy amplio (Siwak, Mariel, Cretienn) e incluso con algunas de las opiniones de Jung. Vincula, en efecto, la apertura a la superstición con la pérdida de vigencia de creencias anteriores. Locke, en 1960, habla de la «invasión de creencias arcaicas» cuando se producе «un colapso del canon cultural». Pues el viejo novelista escocés, casi siglo y medio antes, venía a decir que la literatura fantástica, esto es, la de tema supersticioso es «hija de la incredulidad». Una generalización, quizá excesiva, pero muy inteligente y, vista desde hoy, plenamente aceptable.

Hay una enorme diferencia entre esta postura y las tentativas románticas de salvación de la superstición. Los otros románticos, cuando eran cristianos, trataban de salvarla como una adherencia bella al cuerpo general de la Fe, con la retórica de entonces, diríamos que la superstición es a la religión «lo que la yedra a un árbol añoso». Los otros trataban, con las supersticiones, de llenar el hueco de la creencia, como auténticas hijas de la incredulidad. En todos los casos, había una deficiencia del cotidianizado Cristianismo del siglo XVIII empobrecido en misterio y emoción o—en el segundo—del Cristianismo

como tal. No hay que olvidar que el «colapso del canon cultural» afecta también al racionalismo y al deísmo filosófico del siglo XVIII. No hay sólo crisis de la fe, sino crisis de la misma incredulidad. Podríamos decir que la superstición romántica es «hija de la incredulidad y nieta de la fe». Cosas así se producen también hoy, pero con mayor dramatismo y sin que la superstición sirva para nada. La lectura de la carta de Usakovski o del espeluznante libro de Sczseny lo prueban bien claramente.

Esta apelación a lo supersticioso invoca valores estéticos y, cuando invoca valores intelectuales, éstos se hallan fuertemente estetizados por la emoción del misterio, así en el ocultismo. Casi siempre la superstición que se moviliza es de tipo seudorreligioso, puesto que hasta el ocultismo o la creencia en filosofías secretas, no es como hoy (a partir de Breton y sus coetáneos) una tentativa de completar o hacer concurrencia a las versiones científicas de la realidad, sino un «saber de salvación», un consuelo, un auténtico «opio del pueblo». En Nervai, en Balzac y en la humanamente desgarradora apelación de Víctor Hugo al espiritismo, esto resulta evidente.

En algún momento, pudo aparecer una especie de ficción científica. Pero esto ya es otra cosa. (En nuestro tiempo, muy importante y de lo que habrá que hablar mucho.) Entonces apenas se puede señalar algún caso, por ejemplo, el magnífico relato de Poe *El caso del señor Valdemar* o algunos de sus «Viajes», cuya legítima y espléndida prole actual o casi actual serían las novelas de Lovecraft. El propio Poe, por otra parte, muchas veces hace ficción científica en broma, por ejemplo, a propósito de momias y cosas así, pero entra ya en el terreno del humor.

Lo que suelen hacer los románticos es combinar materiales tomados de muchas fuentes: el folklore, la literatura medieval, el ocultismo, los elementos de otras culturas, su propia experiencia de alcohol o de drogas, etc. Y con eso pueden hacer varias manipulaciones, fundamentalmente tres:

1.ª Transmitirlas, narrarlas, más o menos transfigurarlas, usarlas como tema literario sin pretender más. Sin manifestar, ni siquiera, si ellos creen o no en lo que cuentan. Un ejemplo del mejor de nuestros románticos nos indicará bien el procedimiento. Cuando Bécquer cuenta la deliciosa historieta de la Corza Blanca ni cree ni deja de creer en lo que cuenta, un impulso de carácter puramente poético le lleva a relatarlo. Para él, la historieta en cuestión era un tema semifolklórico, semiheráldico, tomado no importa de dónde, y en aquella época ni él ni nadie podría sospechar su tremenda antigüedad y su sentido funcional originario, ni, mucho menos, la larga cadena de transmisión

tradicional por la que había llegado hasta él. Y en el fondo, a él esto no le importaba, ni, en confianza, a nosotros tampoco. Aquello es un cuento muy bonito, y basta.

2.ª Se trata de reelaborar o de hacer más creíble o vivible un tema supersticioso, no racionalizándolo (no tendría sentido), sino interpretándolo simbólicamente o cristianizándolo o refugiándose en ello contra la resistencia de la razón o de la ortodoxia. Todo el ocultismo romántico —a diferencia del anterior y del posterior— entra en este departamento.

3.ª Se intenta justificar, a veces con argumentos tontos que no es muy fácil saber cuándo van en serio y cuándo no; en Nerval es particularmente visible esta postura. A veces con argumentos muy profundos de necesidad espiritual, de valores humanos innegables. Cuando Víctor Hugo en 1846 antes de su conversión al espiritismo, habla

du noir fourmillemente des choses invisibles

¿No nos indica claramente una crisis de la incredulidad? Nos hallamos ante una percepción —lo que hoy llamaríamos una «percepción extrasensorial»— de amplias zonas de la realidad no reductibles a los estrechos esquemas heredados del siglo de las luces. Con más profundidad aún, indica la vigencia del pensamiento salvaje, en una frase digna de Levi-Strauss, de una carta de 1855, cuando dice: «se puede ser primitivo en todas las épocas». Nadie podría negar hoy estos valores, los de respuesta o evocación no totalmente injustificada de superestructuras muy arcaicas, quizá tan antiguas como el mismo *Homo sapiens,* que responden a necesidades afectivas o incluso intelectuales, insatisfechas por la Religión o por la Ciencia.

Esto, cuando la cosa se hace en serio. Pero, incluso cuando no se hace en serio, no podemos olvidar aquella máxima de Ortega: «La moneda falsa circula sostenida por la buena.» En efecto, bravatas como la alicantropía de Borel o puros camelos, como algunos del Sobrerrealismo, si existen es porque de verdad ha habido, o hay, gente que cree y vive sinceramente tales cosas.

Algo después de la plena vigencia del Romanticismo, aparecerá una tendencia a justificar las supersticiones en las masas populares, pero sin que el escritor las haga suyas. Cuando hay talento, puede darse una combinación de explicaciones sociológicas y psicológicas bien ambientadas, respetuosas con los hechos y satisfactorias intelectualmente. A veces, el escritor, por artificio estético, deja un poco en el aire su verdadera posición. Como es bien sabido, un verdadero clásico en este aspecto es Storm, su deliciosa novelita *El jinete del caballo*

blanco es un buen ejemplo; creemos que también hay cierta veta de esto en el cine de Bergman. De momento, basta de románticos y de Romanticismo.

II. Entre el Romanticismo y el Sobrerrealismo

El periodizar bien es imposible; tengo conciencia de que si los límites entre el Romanticismo y el Sobrerrealismo son claros, es imposible articular la zona intermedia. Como no soy historiador de la Literatura tengo que andar vestido de prestado, con el consiguiente riesgo de desnudismo involuntario. Pidiendo y, agradeciendo de antemano, rectificaciones, señalaré:

1.° Una fase intermedia que va desde el Romanticismo «crepuscular» hasta el «fin de siglo». Podríamos simbolizarla en la anécdota del encuentro entre Balzac y Baudelaire.

2.° La «charca esteticista del fin de siglo», más o menos hasta la primera guerra mundial.

En la primera guerra mundial empieza más o menos el Sobrerrealismo.

Las actitudes, en cuanto a la superstición, en la primera de estas fases, podrían esquematizarse en tres líneas:

a) Perduración, más o menos estilizada o ironizada, de lo romántico. El «como si» de Lytton, la transmutación simbolista en Baudelaire, los diversos demonismos, angelismos, droguismos y alcoholismos ingleses, etc. No negamos que hay cosas de valor. Pero, o bien autoironizan —como en muchos de los «Pequeños poemas en prosa»—, o se escapan por el camino de la ciencia-ficción como *El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde,* o se limitan a acumular variantes de lo ya sabido, por ejemplo, Drácula y en cuanto a la línea que partiendo de Frankenstein (y, antes, del Golem de la judería de Praga), más bien irá a desembocar en la ficción científica, habrá que tratar de ella en otro lugar.

b) Distanciamiento. Sea en la forma de tentativa de explicación respetuosa como Storm o de pura broma como nuestro don Juan Valera. Algunos, después de tanteos no muy felices en la línea romántica, acabarán desembocando en una especie de anticipación del Sobrerrealismo. El caso más ilustre es Galdós. Otros moralizarán sin convicción alguna y con muy poca gracia, como Dickens (no obstante su gran talento).

c) Hay actitudes iniciales de lo que serán después «el fin de siglo» o incluso el Sobrerrealismo. Por ejemplo, Rimbaud y la enorme «bro-

ma pesada» de Lautreamont, «broma pesada» que, por lo demás, fue fecundísima después para la Poesía. Pero que conste que me adhiero íntegramente a quienes la interpretan como «broma pesada».

Dentro de esta misma postura, una subdivisión sería la actitud que lleva más bien al Perspectivismo, al Relativismo, al Realismo irónico. Hemos hablado antes de las actitudes finales de Galdós, de ahí se irá a parar a Unamuno o a Pirandello.

Y así llegamos a la charca esteticista de fin de siglo.

2.º El fin de siglo y sus prolongaciones.

Debo empezar declarando dos mercancías: no tengo la mayor simpatía hacia esa época y no sé de dónde he sacado la expresión «charca esteticista», no me la he inventado, pero no recuerdo dónde la he visto por primera vez, supongo que en algún crítico marxista.

Tratándose de una fase esteticista, y que no ocultaba sus conexiones con el Romanticismo, y habiendo figuras de enlace innegables como Villiers, una parte consistiría, sobre todo, en recargar o refinar algunos aspectos románticos, Valle-Inclán es un buen ejemplo y vamos a decir algo sobre él.

Su folklorismo está literariamente muy elaborado, tiene muchas transferencias geográficas, cronológicas e incluso mucha incorporación de elementos extrafolklóricos. Hay lo que llamaba Ortega «alquimia verbal». Y el factor lenguaje. En primer lugar, él transcribe en castellano relatos cuyo original sería gallego, y esto ya le aparta del documentalismo, visible, por ejemplo, en Rosalía. Por otra parte, su propio castellano es mucho más de laboratorio en las Sonatas y mucho menos en las *Comedias Bárbaras;* en alguna de éstas, como *La ligazón,* el diálogo es muy vital y, en cambio, las acotaciones son muy «de laboratorio». Aquí tengo que declarar otra mercancía, todo esto no es de mi cosecha, sino del magnífico trabajo de doña Rita Pose, publicado en estos mismos CUADERNOS HISPANOAMERICANOS cuando el centenario.

Pero, sin salir de Valle-Inclán, aparte del folklorismo más o menos romántico hay una dimensión de ocultismo, de droguismo, y de asimilación de elementos hinduístas, en obras como *La pipa de kif* y *La lámpara maravillosa,* que aparte de la teatralidad y de la influencia francesa o inglesa, no sin más pura mistificación, expresan un clima muy sinceramente vivido en ciertos ambientes literarios de entonces, de toda Europa incluso Rusia y de ambas Américas.

La inspiración en las fuentes de un ocultismo religioso (a veces diabólico) más o menos conectado con arcaísmos o exotismos, se empieza a formular, con precedentes románticos nada claros, en esa época. Pero cuando estallará de modo mucho más visible y menos litera-

rio, será en la fase siguiente, coincidiendo con el Sobrerrealismo y con movimientos políticos de tipo hipernacionalista o fascista, el caso de Yeats o el de Ludendorff. Naturalmente, no es pura coincidencia. A veces, la actitud literaria y la actitud militante se dan en la misma persona; con razón se ha dicho que el fascismo italiano fue en gran parte un dannunzianismo de masas. Otras veces no, como en Herrera Ressig. A veces, al estallar, la acción se lleva por delante a los poetas, así en los apocalípticos rusos, etc. La postura puramente estética y sin compromiso recubre muchas veces un compromiso negativo, de pura desmoralización. El caso más evidente es Wilde. Sería muy curioso comparar, por ejemplo, *El retrato de Dorian Grey* con *El caso del doctor Jekyll y Mister Hyde.*

Aunque parezca raro, creo que no estará de más citar aquí a Mallarmé. Su creencia en un lenguaje auténtico:

donner un sens plus pur aux mots de la Tribu

y su creciente interiorización, hermetización, criptización, responden a una actitud casi mágica, de «descubrimiento del lenguaje» que podría representar un extremo y despojado adelgazamiento literario de una postura casi seudorreligiosa, más que seudocientífica, respecto al hecho mismo de hablar.

En otro extremo, el voluntario alcoholismo de Verlaine, sería una práctica semiinconsciente y no formulada, de un droguismo mágico, fértil poéticamente, con precedentes románticos muy claros como Poe y con antiguas tentativas de glorificación, como Blake, de Quincey. También de la elegante autoironía de Baudelaire.

La voluntad de oscuridad y polivalencia simbólica afectiva del Teatro de Maeterlinck, andaría en los márgenes de una superstición inducida, casi asturiana. Muy diferente es el robusto demonismo popular, todo carne y sangre, del posterior Ghelderode.

Hay otras muchas cosas que o se salen algo del tema, como el espiritismo o la ateantomanía, o se refieren a la época sobrerrealista o posteriores aunque empiecen entonces (por ejemplo, la continuidad vital en Rubén Darío, etc.) y no nos ocuparemos de ellos. Tampoco diremos aquí nada de la relación entre superstición y ficción científica o entre superstición y novela policial, o del demonismo de escritores católicos como Bernanos, de los que habrá que hablar al tratar ya de nuestro tiempo.

III. El Sobrerrealismo

De todos los movimientos literarios que conozco, éste es el que se ha hecho cuestión de manera, al tiempo más afirmativa y lúcida, de la superstición, no como tema, sino como estado creador, y tratándolo no contra sino desde los resultados más serios de la Ciencia más viva. Cualquiera que sea el valor de sus productos —y me apresuro a decir que me parece muy grande—, sólo esta actividad es ya muy valiosa. Jamás se ha dado «razón de la sinrazón» de un modo más inteligente. Añadir a esto su honrada postura antirreligiosa, su preocupación revolucionaria, su coincidencia temporal y estilística con tantos movimientos de interés para nuestro tema, su valor fecundante hasta hoy mismo, su interesante revivir hacia 1950 cuando aparecía muerto, el interés humano de la personalidad de Breton, etc.

A todos estos temas de enorme interés se añaden otros: la facilidad de estudiarlo por la abundancia y carácter expreso de los textos, el estudio científico muy serio de que le han hecho objeto Nadeau o Guillermo de Torre, sus conexiones con el marxismo (pensar en la interesantísima personalidad de Luis Aragon) y, para un español que llegó a «uso de razón poética» cuando el centenario de Góngora y la «mayoría de edad poética» cuando la primera antología de Gerardo Diego, para un español aficionado al Cine (Arte sobrerrealista por excelencia) y, encima Prehistoriador de oficio, todo esto resulta mucho más interesante. Naturalmente ese español soy yo. Y aunque mi estética personal sea realista, no dejo de ver con simpatía y hasta con admiración el Sobrerrealismo. Así como declaré antes mi antipatía al «fin de siglo», declaro ahora mi simpatía a esta otra gente.

Vamos a ver, primero, algunos documentos; después, a tratar de situarlos en su tiempo y medio (donde encontraremos cosas muy interesantes) y, por último, a extraer algunas consecuencias de esta aventura en relación con nuestro tema central: la superstición.

Será aquí el lugar más apto para una incursión en el terreno del arte y sobre todo del cine.

1.° *Documentos*

De la copiosa documentación reunida por Nadeau, De Torre, etc., me referiré a lo que hace referencia a nuestro tema, ya por mencionarlo, ya por exponer y suponer una toma de posesión favorable al «estado de superstición». También serán útiles otros que asuman una actitud de justificación «científica» de experiencias o prácticas de este tipo o se hallen en el ámbito de la «ambivalencia de lo otro».

Aun reduciéndose a esto, habrá que dejar fuera muchas cosas.

En 1924 el prefacio al número 1 de *La Revolution Surrealiste,* con su exaltación del sueño, empieza a dar un sonido entre psicoanalítico y etnográfico, muy interesante. En la *Carta a los directores de manicomios,* no obstante el aspecto científico (no olvidar la procedencia profesional de Breton), la excesiva valoración del sueño y de la locura, la relativización histórica del concepto de ésta y del valor de aquél, que anticipa algunas de las más felices construcciones posteriores de la Etnografía, la estimulación del lado «dionisíaco» de lo griego (muy lejos del Positivismo y del Clasicismo, todo eso está así. Más interesante aún es el «Documento interior» de 1925. Recuérdese el casi chamánico término «estado de furor», la casi mística «iluminación interior» o «Anuncio de la oficina de investigaciones sobrerrealistas», lo que sobra ahí es la avergonzante justificación seudocientífica, de un cientismo pequeño burgués ingenuo, ya entonces muy retrasado, casi de un «normalien», modelo 1900.

Como era de esperar, la curiosa historia de los zigzagueos en torno al Partido Comunista, se reflejará también en estas cuestiones. En la carta a Barbusse, en 1926, y algunas actitudes del mismo año durante la fugaz adhesión de Breton al Partido, y, sobre todo, en la primera fase del «asunto Aragon», hasta la rotura en 1931, la militancia antirreligiosa producirá una aproximación más bien negativa, como el anticolonialismo, pero éste llevará a una hipervaloración de lo primitivo y de lo extremo-oriental muy distinta. Y en ningún caso, esto es lo importante, producirá un abandono de las posiciones muy arcaicas, e irracionalistas, supersticiosas, chamánicas, mágicas, etc. La noción de realidades profundas que se manifiestan —casi diríamos «se revelan» (y los del revivir de hacia 1950, como Gracq no vacilan en emplear este verbo)— a través de nosotros, esa llamada a lo maravilloso, todo eso sigue patente. Se explica muy bien que Artaud, en su carta de ruptura con Breton, hablase de «magia» con un sentido despectivo. Por la misma zona de fechas, la conmemoración de Charcot tiene un aspecto muy poco científico, casi religioso, que recuerda el aire de capillita que empezaban a tener por aquella época muchos discípulos de Freud. Así llegamos al «Segundo manifiesto», de 1930, y a las confusas elaboraciones posteriores, incluso la ruptura total con motivo de la guerra civil española y de los procesos moscovitas. Es interesante, sin embargo, que la ruptura fue con el marxismo, tal como de hecho existía, no con *la doctrina en sí* (como llegará a serlo después de la segunda guerra mundial), y en ningún caso producirá una recuperación, ni siquiera provisional, como en Gracq, del valor de lo religioso.

El «Segundo manifiesto» manipula confusamente las nociones de iluminar y oscurecer, y resulta más irracionalista, mágico y casi místico

que otra cosa. De repente se salta citando a Marx y Engels sin que se sepa bien a qué viene. Esta confusión, este índice de situación de desorden mental interno y de mala conciencia intelectual (aunque no de mala fe), se expresa en los «Catálogos de autoridades». Para que no se crea que calumniamos, recordaremos algunos de los nombres citados en el «Catálogo» de 1930 y en los posteriores: Swift, Feuerbach, Marx y Engels, Freud, Mayakovsky, Flamel, Sade, Jerónimo Bosco, Goya, Rimbaud, Víctor Hugo. En nuestro tiempo esto se complicará más aún citando figuras tan incongruentes como Claudel y Jünger.

El manifiesto anticolonialista de 1931 y el escrito con motivo del incendio en la exposición colonial, repiten los clisés anticolonialistas y antimilitaristas habituales desde los asuntos de Marruecos de 1925. Pero lo que tiene más interés es que hablan de las poblaciones etno y semietnográficas, relativamente laterales respecto a altas culturas no occidentales (suresteasiáticos, malgachos, ciertos africanos y oceánicos) en términos de gran entusiasmo, con una especie de exaltación del pensamiento salvaje, etc. Nos dicen que a estas gentes «se las puede suponer menos pervertidas y mejor iluminadas respecto a los verdaderos fines de la especie humana». Aquí hay, evidentemente, moralina de la parte más superficial de Rousseau, que inventó unos primitivos que nunca existieron, pero hay también un aprecio, quizá excesivo, pero menos infundado, del pensamiento salvaje. Son los años en que Bergson va a exaltar el totemismo, en que Levy-Bruhl va a comenzar sus *Cuadernillos,* donde revalorizará el pensamiento mágico, el tiempo de la primera divulgación de la obra del padre Schmidt.

Lo que parece diferenciar radicalmente a Breton y los suyos es muy profundo. Su tono es más emocional y afectivo que el de Bergson, elimina el factor religioso del padre Schmidt y no trata de disculpar a los primitivos como Levy-Bruhl, sino que asume su pensamiento como más válido y su conducta como más limpia. Por una parte, esto, y por otra, deja en una confusa semipenumbra hasta qué punto distingue o no el puro primitivismo y las antiguas sabidurías india o china. Esta valoración del factor «ilustrativo» (textualmente dice «éclairés») y esta continuidad entre primitivos y orientales, podría entrar en las corrientes ocultistas, que no faltan ya entonces en el Sobrerrealismo y que más tarde en Breton —por ejemplo, en el por lo demás espléndido *Arcano 17* (1944)—, alcanzarán dimensiones casi delirantes. Aunque los posteriores, como Bedouin o Gracq, traten de moderar y hacer más respirable para la razón estas mismas posiciones.

En un artículo algo posterior «Función del poeta», de *Los vasos comunicantes* (1932), el tono ocultista y las manipulaciones, con valoración positiva, de las categorías mentales entonces llamadas injustamente

«prelógicas», es evidente, y unas confusas invocaciones a Marx y Engels no aclaran nada. Los variadísimos escritos de aquellos años, incluso la *Belleza convulsiva* (1937) contienen expresiones tales como «fuerza que se expresa a través del poeta, frecuentemente sin que éste lo sepa», el empleo, con valoración positiva, del adjetivo «mágico», el sueño como vía de conocimiento, consideraciones estéticas que remiten indudablemente a figuras del tipo Lespugue, el gusto por los objetos, que nos conecta con la muy antigua mentalidad del coleccionista de «cosas raras», etc. El crepúsculo y el casi interregno, tan doloroso, de la segunda guerra mundial, salvo los magníficos esclarecimientos de *Arcano 17*, no aporta gran cosa, y en cuanto a lo posterior —a veces muy valioso, y a veces no tanto—, entra ya en nuestro tiempo. Hay que decir que, aparte de las variaciones que ya hemos ido indicando, lo que varía más en esta segunda época —salvo en el propio Breton— es o una tendencia a una cierta clarificación racional o una vertencia a lo religioso que llega a enlazar con posturas políticas claramente reaccionarias; basta citar el nombre de Guenon.

2.° *Tentativas de situación*

Tanto Nadeau como Guillermo de Torre realizaron excelentemente el trabajo de situar al Sobrerrealismo en su contexto. Pero no insistieron en el aspecto que aquí nos interesa: el de la superstición. Esto no es ninguna objeción contra ellos, dada la finalidad de sus obras. El exquisito librillo de Vax o investigaciones más especiales, como las de Siwec y Mariel, o, indirectamente, el mismo Levi-Strauss, nos pueden dar más luz. Y no hay que olvidar que obras muy posteriores y orientadas en otro sentido (pero necesarias para entender todo esto) no habrían aparecido sin la fecundísima aventura sobrerrealista; hasta pensar en un Malraux o un Gideon. Estoy seguro que muchos de los avances que en mi propio terreno profesional se han logrado para entender mejor el Arte Prehistórico, no serían posibles sin este impulso. Pienso, por ejemplo, en la señora Laming-Emperaire, en Leroi-Gourhan, en las fases posteriores de Kühn y aun de Menghin, hasta quizá el final del propio Breuil, por no hablar de Ucko y sus colaboradores. E incluso las excesivas audacias de Ph. Helena y su resurrector alemán Natthes arrancan de ahí y *no son del todo inútiles*. Por mi parte, todo esto me ha ayudado mucho a entender mejor la pintura mural paleolítica, quizá mejor su escultura. Claro que ha tenido muchas derivaciones de idealismo enfermizo, con fusionismo ideológico, falsa profundidad, etc. Aquí prefiero no dar nombres.

En líneas generales, habría que tener en cuenta las siguientes rea-

lidades en torno (ya en el nacimiento mismo del Sobrerrealismo, ya en su desarrollo posterior):

a) Pensamiento irracionalista de las más diversas modalidades.

b) Mejor conocimiento de la Etnografía y la Prehistoria.

c) Mejor conocimiento de nuestros propios abismos interiores. Aquí fue decisiva la actividad profesional de Breton como psiquíatra.

d) Apertura a la superstición, por insatisfacción radical de la Religión y de ciertas formas de Ciencia.

e) La misma «crisis de crecimiento» de las ciencias. Así la Relatividad, la activación de las Geometrías «no euclidianas», el hundimiento del Evolucionismo *unilineal,* el agotamiento de la ilusión de casi omnisciencia de Haeckel, etc. No se trata de la superficial falacia reaccionaria de Brunetière, sino de algo mucho más profundo y serio. Todo esto, sobre el fondo de la sensación de catástrofe, originada por la primera guerra mundial.

Es cierto que esta sensación venía en alguna forma templada por un tono irónico de «haberse librado de buena» y por los resplandores de esperanza de la Revolución soviética y del progreso técnico.

Hay que reconocer que, en ese ambiente, los islotes de resistencia «al asalto contra la razón» encerraban elementos de ambigüedad que los debilitaban, llegando a hacerlos no ya deficientes, sino contraproducentes. Pondré algunos ejemplos.

El viejo «cientismo», lo que he llamado el estilo «normalien», no valía de nada, estaba tan sometido a una autocrítica demoledora desde el interior mismo de la Ciencia y de la razón que no podía sostenerse. Recordemos, aparte de la «crisis de crecimiento» ya citada, que por allí habían pasado Boutrux, Meyerson, Poincaré, etc., y que la profundización del conocimiento de otras culturas disolvía el etnocentrismo y el mejor conocimiento de algunos aspectos de la tradición propia —como el lado irracional de lo griego o el barroco— debilitaban enormemente las posiciones del puro racionalismo.

La misma realidad cotidiana, con las rebeliones anticolonialistas y el impacto de la plástica y la música negras, llevaba por ese camino. Había, ciertamente, formas de acción más racionalizadas, pero caían en la pura operatividad económica (como el maquinismo creciente y las nuevas formas de concentración capitalista) o, en el caso del Marxismo, unían a su ímpetu casi mesiánico y a su dimensión utópica, lo científico, de modo difícil de disociar. Esto era un arma de dos filos y en gran parte la antigua relación entre el Sobrerrealismo y el Marxismo parte de ahí.

La misma Ciencia más seria (que los sobrerrealistas no dejarán nunca de invocar y en la que hasta hoy mismo estarán muy bien informa-

dos, a diferencia de otras escuelas literarias), no por ser irracional, sino por operar desde *otra* razón que la del «Racionalismo puro», presenta este mismo carácter. Particular importancia tiene éste respecto al psicoanálisis. Por razón de su objeto, se presta a infinidad de derivaciones seudomísticas y las páginas ya antiguas, pero siempre valiosas, de Laín (1942) siguen siendo ejemplares. A esta ambivalencia seria, vendría a sumarse en algunos casos un diletantismo superficial. Que conste que no en el de Breton, *que sabía muy bien de lo que hablaba.* En cuanto a las posteriores pretensiones de *Avida Dollars,* en su fase mercantil de conocer la Física Nuclear mejor es no acordarse. En cambio, insisto, Breton o incluso otros como Bédouin, cuando hablan de Física o de Matemáticas, saben de lo que hablan.

El mejor conocimiento del arte prehistórico se presta a caer en estas cosas, aunque también sea una fuente de inspiración válida. Recordemos que los grandes prehistoriadores franceses se pusieron, sin excepción, del lado del «Papa del Sobrerrealismo» cuando se le intentó procesar por haber puesto en duda la autenticidad de unas pinturas paleolíticas.

Aquí es el momento de decir algo sobre la inexplicable no mención de Levy-Bruhl. Es evidente que los sobrerrealistas operaban voluntariamente en términos de lo que aquél habría llamado «prelogismo». La «participación» más que la «contradicción», la «abolición de las fronteras espaciales y temporales», la creencia en la capacidad de operaciones mágicas, etc. Y precisamente, en la misma ciudad en que vivía y trabajaba el antropólogo, y elogiando el saber de los pueblos primitivos. En los ambientes literarios, la obra de Levy-Bruhl era conocida y apreciada. En niveles de jerarquía literaria muy distinta, pero de amplia difusión, dos escritores tan diferentes como Paul Morand y André Gide, lo citan con elogio. El hecho de que fuese judío no implica nada. Entre los sobrerrealistas había muchos de esa estirpe (y alguno de los mejores, como Ernst), y la posterior actitud antinazi indica claramente que por ahí no había peligro alguno. La cosa me parece que tiene otro origen.

Hay un silencio, no sé si absoluto porque ni yo ni nadie se ha leído toda la documentación, pero sí muy significativo, en torno a un autor que, por muchas razones, les proporcionó material útil y *contra* el cual habrían tenido que tomar postura *antes* de la publicación de los *Cuadernos* y con el cual habrían estado de acuerdo, *después* de ésta (por ejemplo, en el revivir de los años cincuenta). ¿A qué se debe ese silencio? Creo que operan dos causas distintas: una, que se trataba de un representante de la Ciencia oficial y en cierto modo de un ideólogo del colonialismo. Y otra, que el modo relativamente despectivo y como de «perdonar la vida» al pensamiento prelógico, debía molestarles más que

la simple incomprensión o que la hostilidad. Podríamos estilizar o incluso caricaturizar —procedimiento grato a los sobrerrealistas— esto, de la siguiente manera. Supongamos que Levy-Bruhl venía a decir en último término: «Estos primitivos; para serlo, no discurren mal. Pero nosotros no podemos pensar así. Quizá podrían pensar así los poetas. Pero no la gente seria.» Si el Sobrerrealismo se subiese contentado con ser una escuela literaria, pase. Pero sabemos de sobra que pretendían ser algo más (incluso algunos de los sobrevivientes de hoy pretenden ser algo más, véase —en 1960— la arraigada manía de Carrouges y su acertada definición del Sobrerrealismo como «sismógrafo») y que les irritaba, a Breton hasta el paroxismo, el que los redujesen a eso.

Razones más o menos análogas explicarían el relativo silencio, o la poca atención hacia otros filósofos, hombres de ciencia, etc., con los que tenían afinidades, pero no les gustaba confesarlas. Por ejemplo, Bergson por su religiosidad, Adler por su adecuación a la «moral burguesa», Jung por su idealismo moral, Yeats por su fascismo, etc. No creo que pueda hablarse de mala fe, sino de una especie de autocensura.

Distinta es la actitud de flanqueo, a veces con admiración sincera al Psicoanálisis ortodoxo o a las formas vacilantes entonces de Parapsicología. De Torre hace notar, con razón, que no son compatibles ambas actitudes y Vax dice que Freud había «arrebatado el territorio de los sueños del dominio de la fantasía para hacerlo entrar en el de la Ciencia y que los sobrerrealistas lo arrancan, a su vez, de la Ciencia para hacerlo entrar en el de la creatividad poética» (y en el de una idea del mundo mucho más mágica y ocultista que otra cosa). La conciencia de esto es muy clara en Breton, sobre todo en su última época y el rechazo que por ejemplo Bédouin hace de ciertas formas de ocultismo o la actitud puramente instrumental frente al Psicoanálisis, de un Gracq, indican esta misma ambivalencia. Por ejemplo, en cuanto análisis de sueños, las relaciones consisten en mera técnica y en admiración, pero no son nada exclusivistas, como se vio cuando el homenaje a Charcot. De Torre y otros hacen notar, justamente, que muchos de los relatos y explicaciones de sueños en el mismo Breton o en el primer Aragon, etc., tienen aire de cosa más antigua. La voluntaria invocación al medievalismo céltico, arturiano en Gracq, y la carga de elementos etnográficos y prehistóricos en la exposición de 1948, preparada por Breton mismo, son claros a este respecto.

A cualquiera mínimamente informado de onirología precientífica esto le parece muy claro. La noción freudiana mantenida hasta por los disidentes, incluso (a salvo del «inconsciente colectivo») en Jung, según la cual en el sueño entramos en contacto, en último término, con nosotros mismos, se desplaza en los sobrerrealistas hacia la toma de con-

tacto con «otra cosa», con las dimensiones más profundas de la realidad. Esto suena a mucho más arcaico, a homérico:

kì gar t'ónar ek Díos ésti

sólo que a un Homero que no creyese en los dioses. Puede sonar también a ungariñin. Cito según Petri a través de Jensen porque, naturalmente, no conozco la lengua indígena:

ya yá ri la lán Ungur
(El soñar es lo que tengo de Dios)

claro, un ungariñin que no creyese en Ungur.

Con la escritura automática, Breton declarará luego honradamente un fracaso, no obstante algunos logros parciales. No cayeron en las fantasmagorías espiritistas, parecen haberse librado bien de ellas (salvo quizá durante el revivir hacia 1950), pero se interpreta de modo análogo el «trance poético» como si *desde fuera* y *a través de* nosotros se expresase *otra cosa.* El mismo «trance poético» se vive así y se recuerda, no sin grandeza, que el concepto de «inspiración» a través de un desgaste de milenios, se había quedado sin contenido.

No recuerdo textos sobrerrealistas de glosolalia; de haberlos, supongo que se moverían en ese mismo sentido.

He insistido en esto porque a pesar de apariencias en contra, la postura es radicalmente antifreudiana, precientífica y casi mística. Había pensado que una expresión tal como «mística iumanentista» no vendría mal y ahora la encuentro literalmente empleada en algunos escritos del «Revivir».

El irracionalismo es bien claro, aunque no excluyente, y esta parte de nuestra investigación podría terminar con una frase muy bella extraída del *Diccionario sobrerrealista:*

Razón: nube, comida por la luna.

Quien vea en esto sólo una gratuita provocación me parece que no ha entendido nada del Sobrerrealismo.

Antes de pasar a una valoración, dos palabras sobre las relaciones del Sobrerrealismo con la Religión y con el Materialismo dialéctico.

Podría pensarse que el irracionalismo condujese a posturas religiosas, ya buscando hacia fuera y hacia lejos (lo que hemos llamado exorreligión), ya hacia más cerca; por ejemplo, alguna forma de Cristianismo. Pero en el Sobrerrealismo auténtico no hay nada de esto; la postura ha sido siempre antirreligiosa, sólo un heterodoxo como Gracq valorará (y aun eso con muchas restricciones y con carácter provisional) la Religión.

Hay algunas aventuras personales, más o menos pintorescas, incluso alguno terminó fraile, pero de interés puramente anecdódito. ¿Cuáles fueron las razones?

Había pretensiones científicas, e incluso residuos de un cientismo ingenuo a lo «normalien» y había la atracción del Marxismo. Pero esto nos parece puramente secundario. Más bien creemos en otra cosa, el Catolicismo francés de aquellos años estaba muy vinculado con el «patriotismo belicista» de 1914 y con la canonización de Juana de Arco. Recordar los nombres de Peguy, Psichari y Claudel, tan befado éste por lo de la compra de cerdos. Y luego, el irracionalismo no resultaba compatible con la Neoescolástica. No se imagina uno a Breton o al primer Aragon del brazo de Maritain; el «campesino del Garona» parecía demasiado racionalista. La sequedad moral del Protestantismo y el carácter etnocéntrico del Judaísmo como religión, explican también la repugnancia. Las religiones orientales eran algo demasiado establecido y el «druidismo» muy de juegos florales y vinculados con posturas reaccionarias, como en el Breiz Atao o fascistas como en Yeats. Claro que, después del 45, los guenonianos caerían en eso, pero es evidente que Breton no los reconoció por suyos.

La relación con el Materialismo dialéctico ha sido estudiada desde muchos puntos de vista y, por ejemplo, Aragon en *Cartas boca arriba* lo relata con gran sinceridad desde el punto de vista del P. C. F. Pero nunca, que yo sepa, ha sido abordado desde el aspecto que aquí nos interesa, el de la superstición. Creo que podríamos resumirlo así (y agradecería, tanto a los sobrerrealistas como a los marxistas, que me rectificasen): la dimensión de utopía de urgencia, de milenarismo inminente, de Apocalipsis, aquello que decía con gracia Koestler de «haber oído por la radio que se ha proclamado el reino de Dios en la tierra», lo que es obra de mito (en el sentido soreliano) los tenía que atraer. Que conste que no digo la enormidad de que fuese eso lo único, ni siquiera lo más importante. El dinamismo revolucionario, la voluntad de justicia, el humanismo, el sentido de aquendidad, el ateísmo sobrio y sincero, el mismo carácter científico y otros factores pesaron tanto o más. Pero me parece innegable que eso pesó. El posterior achabacanamiento en moral convencional, patrioterismo y burocracia, aparte de lesionar otros valores primigenios, desmitificaba, cotidianizaba la empresa. Esto lo repugnó y no menos las formas bastardas del «culto a la personalidad». El proceso paralelo, en el fondo, en muchos hombres soviéticos se refleja en la formidable carta de Usakovski. Creo que tal aspecto, para nosotros muy interesante pero poco estudiado, se aclara así.

Habría correlativamente una pregunta sobre por qué no se sintieron atraídos por alguna forma de Fascismo, como muchos antiguos marxis-

tas desengañados de la praxis cotidiana soviética y de la burocracia de los partidos comunistas oficiales. Las relaciones objetivas iniciales entre el Fascismo y las literaturas de «vanguardia» y los componentes irracionalistas de ambos movimientos parecerían indicar esta posibilidad. Pero había razones en contra, el menosprecio de la mediación nacional —sólo tardía y dolorosamente semirrectificado por Breton ante las terribles experiencias de la invasión nazi—, un cierto «cosmopolitismo abstracto», el carácter plurinacional (pensar en la aportación española o en la alemana) y la presencia judía, el mismo deslumbramiento en cuanto al comunismo inicial y la tendencia de los fascismos a pactar con las iglesias establecidas (o, en el caso nazi, a crear su propia iglesia), nos parecen indicar las motivaciones verdaderas.

3.° *Valoración*

Vax hace notar con agudeza que, desde que el momento de la fantasía deja de ser tomada como realidad, desde que las supersticiones dejan de ser verdaderamente creídas o practicadas, se liberan grandes cantidades de energía psíquica y quedan pendientes de satisfacción, necesidades emocionales como «la necesidad de terror», que bien ha visto Sartre, sin explicación o sin sentido, realidades indiscutibles como el sueño, la glosolalia, la escritura automática, las alucinaciones, etc. Esto puede tomar tres caminos, de los cuales, Vax considera dos lícitos (que son el trabajo científico y la creación poética) y uno ilícito, que es el ocultismo. *Estoy completamente de acuerdo.*

Por un lado Freud y sus discípulos. O los estudiosos de las percepciones extrasensoriales o del pensamiento primitivo, hacen de la fantasía objeto de estudio científico y, por otra parte, los escritores o artistas, cada cual a su manera, tratan de salvarlo transfigurándolo. En este sentido, lo que el Romanticismo o más aún el Sobrerrealismo, hacen con los sueños o con la escritura automática, etc., es recuperar actividades que se habían perdido y con ello cumplir una misión revitalizadora y enriquecedora. Tanto si es una misión exploratoria, como si es puramente transmisora o incluso ornamental. Así hacen «Humanismo» en el mejor sentido de la palabra y no en el de identificar lo «humano» con lo «occidental». Error éste en el que cae tantísima gente, incluso el mismo Sartre, como ha demostrado perfectamente Levi-Strauss.

Si de lo «humano» forma parte lo primitivo (tanto lo prehistórico como lo etnográfico en cuanto primitivismos históricos como el «primitivo permanente» que llevamos todos dentro), la capacidad movilizadora del Sobrerrealismo es Humanismo, y del mejor.

Lo malo es el peligro de ocultismo. Tanto Vax como Nadeau y De

Torre señalan que el Sobrerrealismo en su mejor época supo librarse de algunas trampas, pero no de todas. Detrás de la «escritura automática» se abría el espiritismo, pero en general se libraron de él. No así del ocultismo (llamo ocultismo a creer en una especie de sobreciencia, transmitida desde muy antiguo por vías ocultas, y una tradición secreta de la que las Ciencias y Filosofías «públicas» vendrían a ser una falsificación o, por lo menos, un empalidecimiento. Que Breton ha caído en esto, a toda orquesta y hasta última hora, es indudable. La atenuación de Bédouin de identificar ocultismo con una especie de «protesta» frente a la Ciencia «oficial» de cada momento (en la que podría ir muy bien implícita la Ciencia del futuro) nos parece, no obstante la buena fe indudable, una especie de coartada de escaso valor y no estamos seguros que el mismo Breton la hubiese admitido.

Dice Vax que si el científico *libera* y el poeta *transfigura* los contenidos de la fantasía que no pueden ser ya creídos en directa (Levi-Strauss diría «en crudo»), el ocultista *conserva* la superstición como tal en su nuda insuficiencia explicativa y, encima, pretende que aquello es la Ciencia de verdad o la Religión de verdad—aspecto éste que no importaba nada a los sobrerrealistas—, y lo que es más, al intentar autorizarla con seudorrazonamientos, seudoexperiencias, fragmentos desarticulados de noticias ciertas pero que han perdido sentido, y al tratar de apoyarse en el prestigio de lo «antiguo» y en la ambivalente atracción de lo «otro», dificultan y bloquean la investigación seria, creando en torno a ella lo que llama Daniel la «franja lunática», y también dificultan la libre tradición poética al construir una seudopoesía en la que se pierden muchas veces capacidades efectivas. Esto que ya fue grave en el Sobrerrealismo genuino, el de hacia 1930, y que allí quedó en parte compensado por el talento específico de hombres como Breton y Ernst, fue mucho peor en el revivir de hacia el año cincuenta y mucho más en la gente en torno, a veces de talento nada despreciable como Guenon y Graves. Otros, como Gracq, se liberan bastante bien al reconocer su carácter puramente exploratorio o al dejarlo en el nivel de la estricta artificiosidad literaria.

De los textos citados no se desprende una imagen clara de este peligro. Acaso en la excesiva glorificación de Charcot, con su inicio de «culto a la personalidad», había algo, pero fue un episodio brevísimo. También en las curiosas cadenas de precursores y autoridades. Pero, por una parte, entran ahí muchas figuras de otro tipo, como Swift, Marx y Freud y, por otra, nunca hay manera de saber cuándo aquello va en serio y cuándo es pura broma. Lo mismo con las influencias momentáneas de moda y táctica y con los repertorios de silencios. Una frase

del manifiesto anticolonialista de 1931 nos puede poner en la pista de ese peligro. Recordemos que se considera a ciertos pueblos etnográficos o semietnográficos (y quizá, indirectamente, a las culturas orientales vivientes) como «menos pervertidos y más iluminados respecto a los fines verdaderos de la especie humana».

El «menos pervertido» puede ser moralina roussoniana, una de las mayores inepcias en circulación y por cierto mucho más antigua que el de Ginebra, está ya en el «Sa Nagba Inurru». Pero el «más iluminado» está en otra línea. Puede ser una estimación de lo que hay de valor permanente en el pensamiento salvaje, como había visto el propio Rousseau en sus mejores momentos y estaba viendo por aquellos años Bergson. Y en este sentido, no tendría nada de supersticioso. Pero podría haber también cierto ocultismo, supongo que inconsciente. Por dos razones: los pueblos de que se trata son surestcasiáticos o indonesios y en menor medida negroafricanos, pocos amerindios y oceánicos en sentido estricto y nada de esquimales. Se hallan muy próximos a las Altas Culturas orientales, ante las que el ocultismo occidental suele poner los ojos en blanco. Y el término *éclairés* con su aire del siglo XVIII, nada místico, como habría sido, por ejemplo, *illuminés*, permite suponer la creencia subyacente en una especie de «Filosofía secreta» que correspondería bien a semiocultistas arreligiosos con ciertas pretensiones científicas.

Pero, en el «Segundo manifiesto» y en las alegaciones de la época premercantil de Dalí sobre delirios (salvo que, ya entonces, fuese pura farsa), en las lamentaciones por el hecho de que el hombre actual esté privado de Magia, sin darse cuenta de que la Ciencia es su heredera legítima, en la exaltación del «azar», no como simple residuo o límite, sino como modo válido de explorar el Universo, a veces con indudable belleza como en *Nadja* o en algunos momentos del *Aldeano de París* y en sus derivaciones en mántica, parecemos darnos con el enigmático versillo de Mallarmé:

jamais un coup de dés n'abolira le hassard.

En todo esto, sí que nos parece que se está cayendo en el ocultismo. No digamos ya en las definiciones de Carrouges, con su aire mediúmnico y casi chamánico, o en la hipótesis básica, tan agitada cuando la exposición del 48 de un «estado de superstición», casi una «revelación primitiva». Clarísimo y explícito está todo esto en el, por lo demás magnífico, *Arcano 17*. Comparto el sentimiento de Guillermo de Torre al ver a gente de tanto talento caer en esas trampas; mucho más, cuando, al tiempo, siguen conservando para otros temas una lucidez admirable, por ejemplo en la valoración del mito.

En conjunto, balance favorable. Aventura valiosa en logros y más aún en intención y en potencia fecundante e incitadora. Y no sólo para la Poesía y el Arte, sino para todo nuestro conocimiento del hombre. El margen de farsa, de tertulia y de cripta, la caída en las trampas ocultistas, son lastres graves e impiden mantener una plena vigencia actual. Pero sumando y restando todo, un movimiento enriquecedor, fértil, admirable.

IV. Del Sobrerrealismo a nuestros días

Esto va a ser muy breve. La razón es muy sencilla, en el terreno que nos interesa las pocas cosas que han ocurrido desde el Sobrerrealismo a nuestros días, o repiten el Sobrerrealismo, a veces empeorándolo, a veces mejorándolo, o recaen en posturas anteriores, de tipo romántico o finisecular, o son investigaciones sobre la superstición como campo de creación poética, pero no creación poética desde el campo de la superstición.

Nos limitaremos a citar algunos ejemplos. El demonismo inglés con evasiones exorreligiosas y nostalgia de lo que empleando voluntariamente un término inglés arcaico llaman *the Magick*. Así los funerales de Crawley en 1947 o las salidas hacia un seudocatolicismo como la Orden de San Rafael o un seudobudismo, como en el caso de Bennet, o al druidismo. En cierto modo, pero más sano, más «pueblo» con más carne y sangre, Ghelderode.

Lo más interesante no va por este lado. Son cosas de mayor y más justa ambición filosófica o científica, de penetración desde el punto de una religión positiva o de una religiosidad general. Rahner, Lubac, Huxley, la apertura al espiritismo de un Marcel, la preocupación por el demonio de un Bernanos o figuras tan interesantes como Caillois, Levi-Strauss, Jensen, la publicación de los *Cuadernillos* de Levy-Bruhl. Todo esto es lo contrario, es la demostración de que el *pensamiento primitivo como tal no es superstición* y que incluso hoy mismo tiene mucho válido para nosotros.

De *El retorno de los brujos,* ni hablar.

Dos excursos

1.º *Sobre Arte en general y Cine en particular*

Hay que disculparse por dedicar sólo a esto un excurso —daría para un libro gordo— y por tratarlo precisamente en ese momento. Lo primero se explica por lo mismo que lo segundo. No queremos tomar el

pelo al lector, sino decir que tenemos muy poca información sobre lo que pudo ser la superstición en cuanto tal, *como estado propicio a la creación artística* en otras épocas y, por tanto, no podemos hacer más y que, en cambio, tenemos mucha y muy buena información sobre lo que fue en la época del Romanticismo a nuestros días, con su centro en el Sobrerrealismo, coincidente con el primer esplendor del Cine, al que contribuyó no poco.

Mucho más humilde, y hasta vergonzosa, es la disculpa por no hablar de música, se resuelve en una sola palabra: IGNORANCIA.

Hay que insistir mucho en el Sobrerrealismo. No sólo por los temas y por cierto entusiasmo positivo por el «estado de superstición», que existía ya en los románticos y que aquí es mucho mayor, sino por los medios y estilos de que se disponía, el cine, el expresionismo, el realismo mágico, las técnicas de *collage,* fotografías compuestas, aplicación al arte de las radiografías y microfotografías, la copiosísima literatura de manifiestos, contramanifiestos, prospectos, catálogos, declaraciones de los artistas. Los análisis filosóficos ya favorables, ya hostiles, nuestra propia experiencia, todo hace que sea lo de ese momento lo más legible y lo más transmisible.

Encima, hay que añadir que esta misma limitación se autocorrige, parcialmente, por lo que sigue: una de las características de estos movimientos es haber brotado en el horizonte de lo que Weidlé llamó acertadamente «la muerte del estilo». Es curioso que ya los románticos tuvieron conciencia de ello, y hasta un hombre tan superficial como Musset gasta algunas bromas sobre el tema (con mucha más profundidad, como es natural, lo vio Dostoyevski). Esto, y otras razones más profundas pero no sin relación con ello, como el exotismo, el creciente conocimiento del arte de otras épocas e incluso de la Prehistoria, la posesión de un instrumento tan fecundo como el psicoanálisis, hizo que los artistas y teóricos de esa época pensasen mucho sobre el Arte, anterior y exterior, y reproyectasen sobre él su sistema valorativo. Baste pensar en la exaltación de Jerónimo Bosco o en el entusiasmo de Breton por la pintura paleolítica. Esta retroyección hace entrar en nuestro campo visual muchas obras, autores, estilos, culturas enteras, de indudable interés que los sobrerrealistas (y, en menor medida ya antes, los románticos) trataban de entender como producto de un temple anímico análogo al suyo, como creadas desde un estado de superstición.

Es evidente que existen grandes peligros; el más grave, considerar como «estado de superstición» lo que en el momento de crear la obra era estado normal. Sobre el Arte Etnográfico y Prehistórico esta falacia parece haberse ejercido a toda orquesta. Este error, no universal pero sí muy general, se agravaría si intentásemos valorar (en sí y no sólo para

nuestro goce) esas obras mirándolas con gafas románticas o sobrerrealistas. Para ciertos productos de la tardía antigüedad, del Extremo Oriente y, sobre todo, de la Edad Media y del Barroco, no parece inverosímil suponer que ya entonces se trataba de temas supersticiosos—recuérdese lo dicho antes sobre la «materia de Bretaña». Pero ¿podemos suponer un estado de superstición de sus creadores? No siempre me atrevería a negarlo. En Bosco, Brueghel, Patinir, el mismo Rembrandt puede haber algo (recuérdese la tendencia de este último a las versiones cabalísticas del judaísmo). En cuanto a Goya, los españoles, por lo menos desde la generación de 1913, tendemos a ver más bien su aspecto de ironía ilustrada, de combate por la razón, pero no me atrevería yo a negar que hay en él una dimensión efectiva de superstición creadora. Lo había visto Baudelaire, creo que justamente, y la insistencia de los sobrerrealistas no es pura españolada, sino acierto indudable.

El simple hecho de tratar temas o transmitir contenidos procedentes del campo supersticioso, no implica, por fuerza, actitud supersticiosa. Pero, en el contexto histórico-social concreto en que operan estas escuelas, desde el Barroco hasta hoy mismo y quién sabe si ya desde el Románico y el Gótico, puede ser muy bien una actitud mediúmnica o neochamánica, real o insincera. En los años veinte con los sobrerrealistas, los expresionistas, los realistas mágicos, con esa especie de freudismo invertido o, en nuestro tiempo, con la reavivación más o menos intencionada del pensamiento salvaje, nos hallamos en una situación en que esas creencias no son connaturales. No se trata de un «totémico-chamánico» de buena fe, como Hehaka o Barbagano, ni siquiera de un indigenista americano, y no hablamos de los grandes escritores negroafricanos, como Senghor, sino de occidentales puros, de gentes nominalmente cristianas, judías, ateas. En esta gente, sin duda, «eso» es superstición. Las valoraciones no van por fuerza juntas. Levi-Strauss, tan entusiasta del pensamiento salvaje, no puede tragar el arte no figurativo, etc. En cuanto a los sobrerrealistas, es evidente que quieren *ser supersticiosos.* La exposición del cuarenta y ocho es bien clara a este respecto.

Hay, incluso en algunos románticos, una vivencia, inducida por drogas o no, pero para ellos muy realista, de trasmundos y diablerías y angelerías que ya allí y entonces sólo podrá ser superstición. William Blake, por ejemplo, no parece dudoso a este respecto.

Mucho interés me parece tener, precisamente porque no es intencionalmente supersticioso, un aspecto del Sobrerrealismo y sus adherencias que suele ser citado como mera curiosidad o reinterpretado, hoy, en términos estructuralistas. Me refiero a las exposiciones y colecciones de objetos, de cosas aparentemente sin sentido, de fragmentos recompuestos de una u otra forma. Breton hizo en esto verdaderas maravillas

y cuenta en *Nadja*, con gran emoción, sus andanzas para coleccionarlos. Una de las figuras más populares y simpáticas de aquel tiempo, mi paisano Ramón Gómez de la Serna, se distinguió particularmente por esto en su literatura y, más aún, en la formación de su curiosísimo museíllo.

Dialécticamente, un segundo momento es la recomposición, lo que se llama internacionalmente con un término tomado del francés el *bricolage*. Técnicas más refinadas y más «artísticas», en el sentido burgués de la palabra, pero, en el fondo, igualmente orientadas, se darían ya desde principios de este siglo y sobre todo entre españoles como Picasso, Miró, Gris, los «ibéricos». Así, la composición de cuadros con arpilleras, papeles de periódicos, etc. Uno de los artistas, para mi gusto, más auténticamente geniales, Max Ernst, logró con sus *collages* verdaderas maravillas. Y, en el cine, las técnicas de sobreimpresión, transparencia y similares.

A simple vista, todo esto no tiene nada que ver con la superstición y, de hecho, puede darse, en personas de no escaso talento, la práctica de esas técnicas y la no aceptación de las interpretaciones supersticiosas. El propio Ramón sería un caso bien claro. En otros españoles, como el Dalí de la buena época o Buñuel, se da la mezcla muy profunda y, probablemente, entonces sincera. Pero creo que entre esas prácticas y el «estado de superstición» hay dos posibles relaciones: una, inconsciente, y otra, plenamente consciente, con una zona crepuscular intermedia, que conviene investigar.

Por una parte, es cada vez más plausible la hipótesis, lanzada por un prehistoriador de la talla de Leroi-Gourhan, apoyada en no escaso material paleolítico y confirmada por reducciones psicológicas al alcance de cualquiera (baste recordar el test de Rohrsach), y hasta de conducta animal, de que el coleccionismo de formas raras, la reunión de cosas inútiles y aparentemente sin sentido, la «lectura» más o menos arbitraria de formas y figuras variadas en piedras, raíces, nubes, etc., la contemplación de las formas de fuego, etc., son una de las fuentes de necesidades espirituales de las que surgirá el arte. Ya Breuil había visto algo y en las investigaciones más recientes de la gran hazaña de la «domesticación» del fuego, se piensa que el lado del impulso utilitario, casi instintivo, de la necesidad de calor, luz, humo contra mosquitos o fuego contra fieras o el más propiamente humano de preparación de alimentos, curación de heridas o sistema de señales, etc., hubo algo de impulso estético. Y aunque los hallazgos concretos de Matthes y Helena no nos convenzan de que aquello sea obra de arte, sí nos hacen pensar en coleccionismos de formas raras, en «lectura» antropomorfa o zoomorfa de formas naturales o incluso en pequeños retoques para acentuar

esa «lectura». Todos estos paralelos pueden llevar implícitos sentidos de sacralidad y, con la expresión bretoniana, de «belleza convulsiva». Al hacer esto, muchos habían caído sin saberlo en una postura primigenia, en ellos supersticiosa. Que conste que a Breton y a Ernst les habría gustado saberlo.

Hace años, una investigadora polaca muy inteligente se puso a disolver en sus elementos experimentales —con documentación etnográfica y arqueológica y técnica psicoanalítica— el proceso de creación de las figuras compuestas en el arte antiguo; por ejemplo, quimeras, centauros, esfinges nereidas, sirenas, gorgonas, arpías, querubines, dragones. Yo, entonces, me permití aplicar el mismo modo a una esfinge ibérica y más tarde a una de las creaciones más interesantes del Arte Paleolítico, la de Trois Frères. Investigaciones de este tipo se han hecho, desde entonces, muchas y ya Raglan había iniciado algo. En el fondo todas vienen a dar en lo mismo. *Cuando se empezaron a crear, en el Arte, esas figuras, se creía en ellas.*

Puede ocurrir y ocurre, que las formas artísticas sobreviven a los motivos de su creación. Nuestras esfinges de entrada de Museos, han nacido en un mundo en que nadie creía que existiesen esfinges. Yo no voy a decir que Max Ernst o Leonor Fini creían en lo que pintaban, pero al acudir a elementos reales, en el caso de los *collages* del primero, o al emplazar las esfinges de la segunda sobre un fondo de paisaje realmente onírico, operaban con un mecanismo análogo al de los primeros artistas creadores de animales compuestos, no copiaban como los neoclásicos ni continuaban, como los griegos tardíos. Todo ello tiene un aire fluido, muy vivo y muy vivido. Y casi, a pesar de la autoironía, creído y muy distinto de la repetición de clisés académicos.

Permitir un poco de autobiografía. Hace muchos años, veía una exposición de *collages* de Max Ernst en un museo, cuya puerta guardaban dos correctas esfinges neoclásicas. Tuve la impresión de que los absurdos y monstruos hechos por el judeo-alemán, con recortes de revistas ilustradas y de catálogos de modas, eran mucho más vivibles y creíbles y comunicaban mucha más emoción que las esfinges de la puerta. Pertenecían al reino de lo absurdo. Pero había un valiente *credo quia absurdum,* mientras que el correcto escultor de las esfinges, ni siquiera lo encontraba absurdo, se limitaba a copiar.

Ya es hora de hablar algo de Cine.

Un gran poeta español, que participó y nada mal en el sobrerrealismo y que (aunque hoy muy alejado) conserva algún temblor de tal origen —no sólo en su obra escrita, sino en sus muy felices incursiones en la pintura—, Rafael Alberti, ha dicho:

Yo nací, perdonadme, con el cine.

En primer lugar, no hay nada que perdonar. En segundo lugar, en plan de minucia burocrática, la fecha no es exacta, nació unos siete u ocho años después que el Cine. Como ocurre a menudo con los poetas, esta equivocación de dato encierra una profunda verdad de hecho. El mundo en que es posible esa poesía arranca del «fin de siglo», esto es de la época del nacimiento del Cine, y cuaja en los años en que el expresionismo alemán y el propio sobrerrealismo dejarán en ese Arte algunas de sus mejores manifestaciones. No es ningún azar que Alberti y Lorca gasten bromas sobre el Cine cómico y que Salinas acuda acá y allá a las películas del Oeste. Resulta que el único de los maestros del noventa y ocho al que le entusiasmaba el cine, fue también el más abierto y comprensivo a aquellas experiencias poéticas, Azorín, y que el más despectivo frente a lo uno fue también el más despectivo frente a lo otro, Valle-Inclán. Tampoco es un azar que en el círculo inicial en el que se movieron los del centenario de Góngora, estuviesen Dalí (todavía no mercantilizado) y Buñuel.

Por lo demás, el Cine es fundamentalmente un invento francés y esas corrientes poéticas, aunque siempre muy internacionales, arrancaron de París.

Ahora, algo sobre las posibilidades técnicas. Ya la fotografía, con los montajes y fotos compuestas, prestaba un instrumental para la desrrealización, ciertamente los sobrerrealistas usaron mucho de la fotografía en este sentido. Recordar un Mau Ray, un extremo ingenuo, que gustaba a Cocteau, a Ramón Gómez de la Serna, y seguramente a Max Ernst y a Breton, son esas fotografías compuestas de las ferias, de aviador, de torero, de moro en la Alhambra, etc.

Pero el Cine da mucho más. Primero, al movilizar la fotografía le añade una cuarta dimensión. Luego, al adquirir la sonoridad y el color, aumenta las posibilidades de fantasía. En el momento de la aparición del sonoro, se pensaron y dijeron innumerables tonterías seudoprofundas, suponiendo que esto iba a hacer perder calidad mágica al Cine. No creo que hoy nadie crea esto. La voz humana, la música, los ruidos naturales o industriales, en obras como el *Orfeo,* de Cocteau; las secuencias sobrerrealistas en *Las fresas silvestres,* de Bergman; la totalidad del *Manuscrito encontrado en Zaragoza,* de Has; la espléndida fantasía inglesa de autoironía sobrerrealista en *Morgan,* en todo eso el sonido no está de más, sino que es necesario. A un buen crítico le hemos oído decir, con plena razón, que a muchas obras del cine mudo les faltaba la voz o el sonido. Pensar en lo que le había prestado por ejemplo a *El laboratorio del doctor Caligari* un fondo de música atonal, y en la dimensión del humor, del sin sentido, ¿qué diríamos del diálogo de los hermanos Marx? Aquí tenemos a nuestro favor la altísima auto-

ridad del mismísimo André Breton. Y si esto ocurre con el sonido, mucho más con el color. Bastaría recordar la importancia del color en la pintura expresionista, realista mágica o sobrerrealista, para darse cuenta de que una mentalidad así se puede expresar mucho mejor en un cine coloreado que en otro en blanco y negro. Cualquiera que sea nuestra opinión sobre otros aspectos, ahí está la dimensión desrealizadora de este elemento en películas como *Pierrot el loco,* o *Zazi en el metro.* Estas dos películas serían impensables en blanco y negro.

El Cine nos interesa aquí, fundamentalmente, de tres maneras. Como transmisor de temas supersticiosos, como creador de supersticiones cinematográficas y, sobre todo, como medio de expresión de obras pensadas en «estado de superstición».

En el segundo de estos aspectos, no tiene ningún interés, salvo la reiteración de leyendas que ya existían en el Teatro. Por ejemplo, el que todos los actores que hacen el papel de Napoleón acaban creyendo que son Napoleón. Podría ser que hubiese otras cosas o que nuestras informaciones fuesen deficientes y, en este caso, agradeceríamos las rectificaciones.

Muy distinto es el aspecto de transmisión, hasta el extremo de que algunas obras literarias o tradiciones orales han adquirido tal autonomía cinematográfica que para todo el mundo (salvo eruditos muy especializados) sólo son tema cinematográfico. Drácula o Frankenstein resultan obras de autor literario desconocido para el 99 por 100 de la gente y sus autores están totalmente olvidados. Incluso cuando las novelas han vuelto a ser publicadas, la gente las ha adquirido por referencia al Cine y no por la novela en sí.

Hay casos en que no se llega a tanto. A veces porque la transmisión cinematográfica no es muy feliz, como *El hundimiento de la casa Usher,* o porque la superstición se trata de manera anecdótica o irónica, como, respectivamente, la procesión con ataúdes o la Santa Campaña en *Las sonatas.* O, a veces, porque en la memoria de todos figura el tema como muy anterior y exterior al Cine, así el reiterado y muy hermoso tratamiento de los temas de brujas en el Cine sueco.

De obras creadas en un verdadero estado de superstición, no hay duda que el cine de la época expresionista y sobrerrealista hizo cosas de gran valor. *Caligari, Nosferatu* o *Un perro andaluz* son películas en que la gente, cuando las ve ahora, dice: «No se entiende pero es muy buen Cine.»

En el Cine posterior, también se han producido obras valiosas, ya evadiéndose por el lado del humor, ya por el del miedo, a veces como si se estuviese drogado o con fiebre, o incluso dando a ciertas obras literarias una dimensión de «estado supersticioso» que probablemente

no tenían en su origen. Hemos citado bastantes ejemplos de todo menos de esto último, y para no repetirnos citaremos sólo uno de esto último, la versión de *El proceso,* de Kafka, por Orson Welles.

Un Cine, realista en profundidad, cuando trata de situaciones límites que el director ha vivido pero no muchos espectadores, puede ser interpretado como «estado de superstición» por éstos, como Sobrerrealismo, Realismo mágico o Expresionismo exacerbado, sin serlo. Por ejemplo, el alcoholismo o las drogas —así en *Un sombrero lleno de lluvia*— o la presencia de la muerte en hombres a punto de ser fusilados —*Diamantes en la noche*—. Este último puedo referirlo a una experiencia personal mía, al ver la película habiendo estado condenado a muerte dos veces, encontré plenamente auténtica la situación que allí se expresa. Algunos médicos, que presenciaban conmigo la proyección y que habían visto recuperarse enfermos o heridos graves después de estar muy cerca de la muerte, lo encontraban también así. La mayoría del público, lo atribuía a pura fantasía. Esta lección tiene mucho interés y es una de las cosas que me hacen tener mayor respeto por el Sobrerrealismo o el Expresionismo. Y demuestra una vez más, que lo que puede parecer «estado de superstición» para unos no lo es para otros. En este aspecto, el Romanticismo es mucho menos eficaz. Cuando uno ha estado condenado a muerte y ve ciertas páginas de Víctor Hugo, por mucha que sea la admiración por éste (y la mía es muy grande), cree volver a morirse, pero de risa.

Aún habría otras muchas cosas que decir, pero no es éste el lugar, por ejemplo el simbolismo en las películas de Walt Disney.

2.º *Superstición, novela policial y ficción científica*

La relación de todo esto con la superstición, es muy clara en cuanto a la ficción científica y la superstición seudocientífica, lo que los suizos de lengua alemana llaman *Aberwissenschaft,* no tanto en cuanto a la novela policial. Vamos a ver ahora.

Incidentalmente, el Cine no ha dado en relación con la Novela policial el juego que podría pensarse. Ni con la de tipo fantástico y en el borde de la superstición, como Poe, Dickson Carr, la serie de Míster Quin, etc., ni con las de tipo más sobrio y realista como *Crimen y castigo* o las de Conan Doyle. Hace muchos años me lo hizo notar Montesinos a quien debo el haberme liberado de la estupidez de considerar mala literatura a las novelas detectivescas. Lo mismo ha comentado Laín, gran experto en esta literatura, y no menos en Cine. O bien, caen en una especie de terror semicientífico como la serie del «Dr. Mabuse» o en una delicia de humor como *La Bahía del Tigre* o poesía como

Ditirambo. Incluso la aparente excepción de *El criminal está entre vosotros*, es más bien psicología de masas (que recuerda *La ópera de cuatro cuartos)* o, como en el *Infierno del odio*, lo que importa son las tensiones sociales y caracteres individuales. Por el contrario, la ciencia-ficción va muy bien con el Cine y viceversa.

Vax considera a la novela de ficción científica como una rama de la literatura fantástica, y tiene razón. Pero su relación con lo supersticioso presenta algunas variaciones importantes que vale la pena de investigar. La frase, muy repetida, «desde que no creen en alfombras mágicas creen en platillos volantes», es la formulación inexacta de una verdad profunda. En efecto, los narradores de ficción científica o sólo lo creen como realizable en un futuro remoto o simplemente no creen en lo que cuentan. Pueden desearlo o temerlo y muchas veces el avance real de la Ciencia y de la Técnica desborda las previsiones de los novelistas. Por ejemplo, un novelista de ficción científica español hoy injustamente olvidado, Ignotus, supone escribiendo hacia 1920 que a fines de este siglo o principios del siguiente empezaría a emplearse la energía nuclear en la guerra, lo que de hecho ocurrió en 1945 y las cosmonaves tripuladas, lo que de hecho ocurrió en 1961, etc.

El desplazamiento de temas en el espacio sigue un camino análogo, de alejamiento creciente, como el desplazamiento de la frontera en la Geografía fantástica. Como es bien sabido, los monstruos y los pueblos de carácter utópico se van alejando conforme se va descubriendo más Tierra, y hay que acabar transfiriéndolos a otros planetas. Una de las últimas novelas de ficción científica escritas desde un «estado de superación» genuino, *En las montañas de la locura*, aún puede ocurrir hacia 1930 en la Antártida, desde que la Antártida se conoce, hay que transferirse a Marte o a otro lugar análogo. Y aun así, todavía, Wells pudo inventar un desembarco de marcianos que, cuarenta años después, aún originaba pánicos colectivos por la radio. Ahora, los «Invasores» tienen que venir de otra Galaxia, porque nuestro sistema es bastante conocido para saber que dentro de él no pueden haber poblaciones humanas o humanoides, más que en la Tierra.

Lo importante no es esto, sino otra cosa muy bien vista por Vax. Los «narradores de zoco» sitúan siempre sus alfombras mágicas y cosas parecidas en un pasado ejemplar o indefinido, nunca en el presente o en el futuro, como los novelistas de ficción científica. Pero por otra parte ¿creen realmente en ello? Seguramente no. Desde que todos esos relatos salieron del ambiente mítico —del que seguramente proceden— aquello quedó convertido en puro cuento. Lo que no impide, quizá, que una parte del público más ingenuo lo creyese.

El paralelo con la ficción científica es riguroso. Los autores no lo es-

criben en «estado de superstición» y no exigen a sus lectores, espectadores de Cine, radioyentes o televidentes que lo crean. Pero, de hecho, se produce un clima de superstición paracientífica que es, a su vez, efecto y causa del éxito de esta literatura. Cierto es que hay otros factores, como los progresos reales de la Cibernética o de la Cosmonáutica, el temor a una guerra nuclear, etc. Pero la relación parece ser ésta: la ficción científica *(a diferencia de lo que pasa con gran parte de los relatos sobrerrealistas o románticos)* no es creada desde el «estado de superstición» ni tiene por objeto provocarlo, pero, de hecho, lo provoca. Las aparentes excepciones —como Lovecraft— se encuentran tan inmersas en la tradición romántica de Poe (o, entre neorromántica y sobrerealista, de Dunsany), que no cuentan.

En cuanto a las relaciones de la Novela policial con la superstición. tienen dos dimensiones profundas: una responder a la «necesidad de terror» y otra, que no puede ser pura coincidencia el que haya figuras como Poe, Balzac, Dostoyevski o Conan Doyle, eminentes en ambos aspectos, si bien por separado, salvo en el primero.

Pero, en sí, no creemos que ninguna Novela policial haya sido creada en «estado de superstición» ni siquiera las de Poe (baste comparar *El doble crimen de la calle de La Morgue* con *Viajes extraordinarios)* ni en Dickson Carr, cuyo uso de las diablerías inglesas a lo siglo XVIII, aunque a veces muy comunicativo, está hecho evidentemente «en frío». Y no digamos la ambigua semiaceptación por parte de Agata Christie o la franca ironía por parte de Van Dyne. Contra lo que se podría suponer a simple vista, en la buena literatura policial, cuando aparece superstición manejada con un mínimo de seriedad, es más bien de tipo pararreligioso que de tipo paracientífico, empleando los términos alemanes más *aberglaubg* que *aberwissenschaftlich.* Las pocas veces que aparece esta seudociencia es como truco empleado por delincuentes, recuérdese la deliciosa *Posada del caballo bayo,* de Agata Christie.

En resumen, ni la literatura de ficción científica ni la policial requieren el «estado de superstición» en el creador ni en el consumidor, pero ésta maneja resortes comunes y es bien cultivada por personas provistas de «don de superstición» y aquélla se halla en una compleja relación funcional con el auge de la superstición científica, a la que nutre y de la que se nutre.

Y de esto basta.

CARLOS ALONSO DEL REAL
Avda. de Coimbra, 13
SANTIAGO DE COMPOSTELA

DEL ARBOL CAIDO...

POR

ANTONIO MARTINEZ MENCHEN

El anterior artículo (1) lo publiqué en el año 1964. Como por aquella época no era aún muy frecuente decir estas cosas fue bastante mal acogido, principalmente por los *críticos consagrados,* uno de los cuales bordeó en su contestación el insulto personal con un lenguaje muy propio del agresivo estilo que caracterizó la década del cuarenta. De entonces acá ha llovido mucho. Hoy las cosas cambiaron hasta tal punto que este artículo aparece como un tímido balbuceo. Cualquier joven que tenga la oportunidad de escribir unas líneas sobre literatura española, aprovecha ésta para afirmar que la literatura española es inexistente, desastrosa y nefasta; que nuestra novela es una especie de desdicha nacional de la que tan solo se salvan *El Jarama* y *Tiempo de silencio,* y que lo mejor que puede hacerse es borrón —pero grande, muy grande— y cuenta nueva. Si el que escribe ya no es tan joven empleará un tono más mesurado, pero su contenido será idéntico. En resumen: cuando hoy se habla de literatura y, sobre todo, de novela española, todo es llanto y crujir de dientes.

Se comprenderá que con este chaparrón los pobres escritores estén un poco decaídos y apenas osen mostrar la cabeza. No sólo no escriben ni publican, por no dar motivo de escándalo, sino que casi se dejan ver en público, agobiados por la vergüenza de manchar nuestro floreciente país con su inepta presencia. Y como la miseria crea hábito de sumisión, ninguno de ellos se decide a protestar y gritar ¡ya está bien!

Y sin embargo, es tiempo de decir ¡ya está bien!, es tiempo de alzarse ante tanto escándalo maniqueo, ante tanto falso pudor de falsos puristas, ante tanto anatema de los que nadan y guardan la ropa. Porque ahora resulta que se carga sobre las espaldas de los escritores algo que ellos no crearon y, precisamente, por aquellos que más directamente colaboraron a su creación.

En primer lugar, ¿a qué tanto escandalizarse por la mediocridad de la actual literatura española?, ¿es que, desde nuestro glorioso Siglo

(1) Se refiere al artículo que con el título «Subdesarrollo literario» publiqué en la revista *Cuadernos para el Diálogo,* y que antecede directamente al presente trabajo en la composición del libro *Del desengaño literario.*

de Oro, ha dejado alguna vez de ser mediocre? Se dice que entre las novelas publicadas en los últimos veinte años sólo se salvan dos. Bien, vamos a aceptario. Esto quiere decir que a un ritmo de mediocridad tan excepcional como parece ser el de las dos últimas décadas, en los últimos doscientos años tendrían que salvarse al menos veinte novelas. Pues bien, señores, yo les ruego que si pueden hagan esa lista.

En segundo lugar, ¿a qué tanto insistir en nuestra literatura? Será sin duda porque dado el extraordinario florecimiento de nuestras demás actividades culturales e intelectuales, dado el florecimiento y el lugar de excepción que en el mundo ocupan nuestro cine, nuestro teatro, nuestra crítica literaria y artística, nuestra sociología, nuestra psicología y nuestra investigación científica, la mediocridad de nuestras letras se presenta como una excepción chocante.

Claro está que a éstas hay que exigirles más teniendo en cuenta las especiales circunstancias en que se encuentran los escritores españoles. Una novela publicada por una prestigiosa editorial española da, en los dos o tres años de su vida pública, al afortunado autor, de treinta mil a cuarenta mil pesetas. Y esto, dentro de las editoriales más serias y solventes. Como un novelista medio suele escribir como máximo una novela al año, nuestro escritor puede sentirse satisfecho, ya que alcanza con el ejercicio de su profesión los límites del salario mínimo legal. Ahora bien, aparte de ser gloriosamente independiente y por lo tanto libre de cualquier tipo de beneficio de seguridad social, para alcanzar los reseñados límites salariales tendrá que soportar de los editores un trato que ningún detentador de salario mínimo aguantaría a su tiránico patrón. Aunque esto queda compensado por otras ventajas como, por ejemplo, la de su prestigio social. En España un escritor lo mejor que puede hacer es tener otra profesión, ya que aparte de permitirle subsistir le evitará las molestias dimanantes de la constancia en su carnet de identidad de la profesión de escritor. Pero, si como es corriente el escritor tiene otra profesión, puedo aconsejarle que en ésta no trascienda su profesión de hombre de letras, pues supondría la ruina de su carrera extraliteraria. Tras las anteriores consideraciones se comprende que resulta chocante que con tan fuerte motivación no se dediquen a la creación literaria los mejores ingenios de este país, evitando con ello el inevitable desfase de nuestras letras respecto a las restantes ramas de la cultura y de la ciencia.

Lo curioso es que los anatemas han sucedido a una época de generalizados ditirambos. Si uno fuese dado a estos juegos, podría recoger críticas y opiniones que hace apenas un lustro publicaron los mismos que ahora entonan fúnebres trenos. Sin duda, esta comparación regocijaría al lector mucho más que todo lo que yo pueda decir, pero no

me parece correcto justificar nuestros propicios errores con los errores ajenos. Hagamos tan sólo notar que lo que ahora aparece como injustificable un día no lejano se presentaba como el único camino posible. ¿Cuándo y cómo se originó este cambio?

Un poco de historia

Los días gloriosos de la novela realista española corrieron entre los años 1955/1962. En aquella época, novelas como *La mina y la piqueta* (sí, mis jóvenes lectores, precisamente *La mina y la piqueta*) representaban el único camino viable para cualquier escritor. Las publicaciones de novelas españolas se multiplicaban a un ritmo increíble. *Caminando por las Hurdes* constituyó un auténtico acontecimiento. A vuelo de campana la novela española presentaba a Europa como un modelo a seguir, superando la decadencia idealizante de otras narrativas continentales. Cuando el realismo se vistió de behavorismo pensamos que se había llegado a la fórmula mágica insuperable. Aquella mezcla de compromiso social y técnica objetiva —técnica presentada por *La hora del lector,* por entonces obra incontrovertible, como cima y superación de todas las posibles técnicas narrativas— representaba casi el Renacimiento de la novela. La seguridad y confianza en sí mismos que mostraron nuestros jóvenes autores frente a los más floridos representantes de la novela europea en el coloquio internacional de novela en Formentor, y el coloquio internacional de editores de Barcelona, es una buena muestra de esto y constituye un curioso contraste con el profundo complejo de inferioridad que, hoy por hoy, aqueja a nuestras letras. Prestigiosísimas editoriales foráneas traducían a nuestros realistas e, incluso, hacían primeras ediciones de obras que el cedazo de nuestra censura no había dejado pasar. Estábamos en el mejor de los mundos.

El principio del fin lo condicionó algo que, paradójicamente, era hijo de esta euforia. El Premio Internacional de Novela Formentor era el cohete que habría de poner en órbita mundial a nuestra narrativa. Desgraciadamente, nos resultó un torpedo.

El I Premio Formentor se otorgó a *Tormenta de verano,* de Juan García Hortelano, ya ganador del Biblioteca Breve con *Nuevas amistades* y uno de los máximos exponentes de la novela objetiva. La obra fue editada en catorce países por los más prestigiosos editores del mundo. La crítica internacional la trató en general con gran dureza. El Premio Formentor constituyó una gran decepción.

Ahora bien, creo que debe resaltarse que la única víctima fue el

autor de la novela. Y que, precisamente, el autor era el único inocente. Indudablemente, él no se otorgó el premio. Ni siquiera concurrió, ya que a este premio las obras las presentan los propios editores. El se limitó a escribir una novela sin entrar para nada más en el juego.

A varios años de su aparición, *Tormenta de verano* me sigue pareciendo una novela digna a escala provincial (entendiendo provincial como literatura para andar por casa). Lo que indudablemente no resiste es un lanzamiento a bombo y platillo. Un lanzamiento a escala internacional como la novela del año en Europa. Pero me parece que no es necesario forzarse demasiado para llegar a la conclusión de que los únicos equivocados fueron los lanzadores.

El duro golpe que supuso *Tormenta de verano* empezó a minar la fe en nuestras propias fuerzas. Al parecer, no éramos tan buenos como nos creíamos y como se nos había hecho creer. La novela objetiva no suponía la última palabra de la novela y *La hora del lector* tampoco resultaba el Evangelio que para tantos había sido. Empezaba a verse claro lo que otra novela de un autor novel había anticipado recientemente.

Tiempo de silencio tuvo al principio repercusión únicamente en núcleos reducidos. Tan sólo unos pequeños grupos la acogieron y saludaron con entusiasmo. Hasta que, tiempo después, los franceses le dieron el espaldarazo de obra maestra, muchos de los nuestros ignoraban quién era Martín Santos. De todas formas, *Tiempo de silencio* fue un segundo y rudo golpe a nuestro improvisado Parnaso.

La novela era una negación de muchas cosas que se consideraban incontrovertibles. Frente al objetivismo, suponía una buena dosis de subjetivismo. Frente a la técnica del diálogo-acción, binomio con el que debía estructurarse toda novela, suponía la adopción del monólogo interior y de la introspección en los personajes. Frente al lenguaje directo y tradicional, aportaba un lenguaje elaborado, barroco y expresionista. Frente a la influencia de narradores del tipo de Hemingway y los italianos que, juntamente con los rusos del realismo crítico constituían el único modelo a seguir, suponía la exaltación del Joyce (el *reaccionario* James Joyce arrojado al trastero por los lukasianos, entonces legión). Frente a la no intervención del autor, axioma primero del tan mencionado libro de Castellet, en *Tiempo de silencio* el autor intervenía donde, como y cuando le daba la gana.

El fracaso —relativo— de *Tormenta de verano* y el triunfo —también relativo— de *Tiempo de silencio* constituyeron serias llamadas de atención. Pero creo que por sí solas estas llamadas no hubieran originado la catástrofe. Hubo otros dos acontecimientos que, a mi entender, fueron los causantes directos de la ruina.

El primero es extraliterario hasta cierto punto y no puede concretarse en un hecho aislado. Es algo vago y difuso. Los escritores españoles, los pobres y perseguidos escritores españoles de la *oposición* constituían una moda europea. Y ya sabemos que las modas son, desgraciadamente, tornadizas y efímeras (2). Durante algunos años la intelectualidad de la izquierda europea *había recibido* con entusiasmo, por parte de algunos sectores de la novela española, la imagen de España que ellos querían recibir (3). Ya sabemos que el intelectual europeo es un burgués de mala conciencia y necesita adherirse a las *causas nobles* para adormecerla. España, durante mucho tiempo, fue un buen sedante. Pero el mundo cambia. Nuevas causas se presentaron a nuestros intelectuales de la izquierda europea, mucho más maduras e inmediatas que la de España y los españoles. Y fue así como el pobre novelista español de la oposición se vio echado a un lado y abandonado a su destino.

El hecho es que pasó la moda de la novela social española en Europa. Cesaron las traducciones. Cesaron los números monográficos en las revistas literarias más avanzadas. El termómetro nacional, muy sensible a cualquier alteración transpirenaica, registró el cambio. Algunos editores lo registraron también: la novela española había dejado de ser un negocio.

El segundo de estos acontecimientos sí entra de lleno en las efemérides de las letras. El año 1962 se otorgaba el prestigioso Premio Biblioteca Breve a *La ciudad y los perros*, del joven y hasta entonces casi desconocido escritor peruano Mario Vargas Llosa.

La ciudad y los perros contenía todos los elementos que convierten una novela en un *best-seller:* violencia, sexo, lenguaje crudo, anécdota absorbente, rebeldía, exotismo y, sobre todo, la fuerza que es capaz de conferir a una historia un narrador nato. Y en efecto, aquel joven Torless pasado por Faulkner y adaptado a la realidad hispanoameri-

---

(2) JUAN GOYTISOLO dedica en *Señas de identidad* unas agudas páginas a este fenómeno.

(3) Posiblemente, la mala acogida en el extranjero de *Tormenta de verano* se debió, en parte, a que abandonaba el cliché tradicional. Con independencia de que *Tormenta de verano* sea un claro representante del tipo de «novela exótica», a la que posteriormente nos referiremos, lo que muchos críticos extranjeros no perdonaron fue que la imagen que daba de España no era la imagen que ellos tenían y esperaban. Creo que ningún fenómeno ha sido juzgado desde unas pre-concepciones tan tópicas como el fenómeno español en general, y particularmente su aspecto artístico, por los intelectuales extranjeros. Ellos tienen un claro esquema de lo que es España y de lo que debe ser lo español. Un curioso coctel en que se mezcla el misticismo —El Greco y Castilla—, el idealismo —Don Quijote—, el realismo —Sancho y la picaresca—, el folklorismo —los toros, los flamencos, los gitanos— y el tenebrismo —Goya y un poco de Gustavo Doré. Es desde estas coordenadas desde las que los extranjeros, hasta los más inteligentes, nos juzgan. Y desgraciado del artista español cuya obra ose salirse de ellas...

cana, constituyó una auténtica conmoción. El éxito de crítica —en parte justo, en parte hiperbólico— se correspondió esta vez con el éxito de público. El panorama literario español, últimamente un tanto adormecido, se tambaleaba bajo aquel tifón. De manos de Vargas Llosa, España realizaba su segundo descubrimiento de América.

Nuestros hermanitos los americanos

La ola americana se extendió por la Península arrasando todo lo arrasable. Con motivo de la concesión del Premio Formentor a Jorge Luis Borges, compartido con Samuel Becket, uno de los más conocidos escritores españoles me comentaba que «ahora los franceses descubren a Borges...», en forma despectiva como perdonando a los franceses la debilidad de descubrir a esas alturas a un autor tan *reaccionario e irracionalista* y que tan poco tenía que decir en lo que estaba llamada a ser la narrativa universal. Eran los años de euforia de nuestra novela. Tres años después, en pleno deshinche, el mismo escritor me comentaba alborotado el descubrimiento del no va más de la novela: *Rayuela,* de Julio Cortázar.

Sí; a Vargas Llosa siguieron los mejicanos —sobre todo Carlos Fuentes—, Cortázar y los *jóvenes* cubanos Carpentier y Lezama Lima, los Onetti, los Benedetti y los García Márquez. Y éstos son sólo los dioses mayores del Olimpo. Junto a ellos aparecieron toda una pléyade de semidioses y héroes, figuras de tono menor pero gigantes junto a los pigmeos hispanos. Fueron estas figuras secundarias, principalmente éstas, las que comenzaron a coleccionar nuestros premios literarios (4). Y lo que es más grave, a ocupar en nuestras editoriales los lugares que en épocas aún cercanas estaban destinados a los escritores hispanos, pues los editores progresistas consideraron que publicar la mediocre novela española en lugar de la gloriosa novela latinoamericana constituía un crimen de lesa cultura.

Definitivamente, estábamos —estamos aún— en el período de las vacas flacas.

No; no éramos tan buenos...

Es posible que la situación actual correlacione más con la auténtica valía de nuestra novela que la que existía en nuestros días de gloria. En aquellos días corría un aire de triunfalismo y —la verdad por de-

(4) No sólo el Biblioteca Breve. Hasta un premio tan cerrado, y diríamos, casi provinciano, como el Nadal, tuvo también su veleidad latinoamericana.

lante— no éramos tan buenos. Como ahora pintan bastos, se han multiplicado hasta la saciedad las críticas a nuestra narrativa. En muchos puntos, estas críticas tienen su parte de razón. Señalémoslos brevemente:

1. *El optimismo de la praxis*

Posiblemente el pecado capital de nuestra novela social radicó en la forma en que los novelistas enfocaron su obra. Este enfoque fue un enfoque de praxis, en el sentido que veían en sus obras un medio directo y mediato para cambiar la realidad social del país. Como se ha señalado (5), resulta risible la pretensión del autor de una novela o de un libro de poemas con tiradas de mil quinientos a tres mil ejemplares, de transformar mediante su obra algo tan vasto y complejo como la realidad española. Esta pretensión, esta falta de visión de hasta dónde pueden alcanzar las posibilidades del escritor, de cuál es el lugar del escritor en la sociedad contemporánea y cuál la auténtica fuerza del intelectual, hizo que, en aras de una acción estéril, se sacrificasen muchas posibilidades específicamente literarias.

2. *La simplicidad narrativa*

La novela española se planteó en gran parte como una novela dirigida al pueblo cuando la realidad es que el pueblo no leía esta novela. Y muchos de nuestros novelistas incurrieron en el defecto en que incurren la mayoría de los escritores para niños, que ven al niño como a un débil mental y emplean por ello un lenguaje para débiles mentales. Al dirigirse al pueblo, nuestros novelistas se impusieron la simplificación narrativa y el lenguaje populista. Fue esta simplificación, motivada por dirigirse a un público que no era su público y al que *a priori* se le consideraba desposeído de los dones que constituyen la cultura burguesa, y entre los que se cuenta la propia literatura, lo que hizo que los escritores abandonasen todos los logros que había alcanzado la técnica narrativa y se refugiasen en modos de narrar ya superados. Paradójicamente, por amor al pueblo, al confundir lo popular con lo primitivo los novelistas españoles se refugiaron en formas de narrar ya pasadas, sin duda por suponer erróneamente que la carencia de los valores culturales de la burguesía del siglo XX equivalía a la posesión de los que constituían la cultura burguesa decimonónica (6).

---

(5) JUAN GOYTISOLO: *Furgón de cola.*

(6) Este error ha sido muy propio del realismo socialista. También la pintura soviética, por amor al pueblo, le ha estado ofreciendo una pintura burguesa, una pintura, según el gusto de la burguesía rusa, decimonónica, sin otra alteración que el cambio anecdótico del noble por el obrero. Lejos del arte popular ruso,

3. *El ingenuo esquematismo*

La novela social española se planteó como análisis y denuncia de la realidad de España. Pero este análisis, aunque bien intencionado, peca de esquemático. Es más, diríamos que en gran parte de ella tal análisis es inexistente. Se parten de unas premisas previas que se dan por buenas para, en base a su exposición, efectuar la denuncia. Pero al no profundizar en la estructura de la realidad española estos principios previos son simples lugares comunes y, lo que es aún peor, muchas veces falsos. Por eso, más que un descubrimiento de la realidad, en muchas de estas obras, hay un simple acto de fe por lo que, en virtud de su ingenuo esquematismo, la novela social en vez de realista y crítica se convierte en idealista e irracionalista.

4. *La falsa posición del autor*

En su inmensa mayoría, los autores de la novela social española pertenecen al mundo de la pequeña burguesía. Al narrarnos las aventuras y desventuras de la clase obrera, nos están narrando una realidad que para ellos no es una realidad vivenciada. Su denuncia es, en el mejor de los casos, una denuncia intelectual, no emotiva. De ahí que estas novelas tantas veces tengan la frialdad del reportaje, la falta de calor humano que caracteriza a la auténtica narrativa. La literatura del siglo XX es, en contra de lo que tanto se ha repetido, una literatura de autor. Es la aventura espiritual de un hombre —el propio autor— inserto en una sociedad que le condiciona. Naturalmente que esto no quiere decir autobiografía. La autobiografía, cuando se limita a lo anecdótico, puede ser una simple escenografía vacía de todo contenido vivencial mientras que la más pura inventiva puede presentarnos a un hombre —el autor— vivo y sangrante. Es la diferencia que existe entre *El lago,* de Lamartine, que puede referirnos una anécdota real del poeta, y *Entre mujeres solas,* de Pavese, que naturalmente es una anécdota imaginaria. Lo que estoy definiendo y lo que en realidad hace una gran parte de la literatura contemporánea es una literatura informada por la vivencia, no la anécdota biográfica, del autor; una literatura que sea reflejo y espejo de la problemática vivencial del escritor. En otras palabras, cuando Juan Goytisolo nos hace una novela obrerista, con independencia de que lo que nos está contando lo haya vivido o no, está haciendo una novela falsa. Pero cuando Juan Goytisolo nos narra las aventuras del héroe de *Señas de identidad,* con independencia

---

los pintores soviéticos buscaron su inspiración formal en un arte académico que ni siquiera era ruso, sino francés. Es como si quisieran hacer valer el dicho reaccionario de que el arte popular tan sólo es el arte culto degradado y superado.

de que estas aventuras las haya vivido el autor o sean totalmente inventadas, nos está haciendo una novela auténtica, llena de calor humano, viva y emotiva, pues los problemas que angustian y condicionan al héroe novelesco son los mismos que angustian y condicionan a Goytisolo.

El autor contemporáneo no puede quedarse en la barrera. Para esto, para hacer la descripción y análisis de unos hechos *desde fuera* de una forma meramente intelectual, la época actual posee otros instrumentos más precisos. Ninguna novela, por mucho que nos hable y profundice en la situación del campo andaluz, puede competir desde el punto de vista del *conocimiento intelectual* con las obras de Comín o de Tamames. La literatura tiene que dirigirse a la emoción. Y para esto el autor no puede quedar como un mero espectador de los hechos.

¿Quiere esto decir que tan sólo los obreros pueden escribir sobre los obreros y que únicamente cuando el obrero tenga acceso a la literatura podrá surgir una novela obrerista? No exactamente, aunque en esta proposición exista una gran parte de verdad. Las clases no son algo impermeable, se relacionan entre sí y el escritor pequeño burgués, al hacer una obra desde su problemática vivencial, puede describirnos también la condición obrera y los conflictos de clase. Desde luego, mucho mejor que el que se proponga hacer una novela obrera desde la mera observación. Sus obreros serán siempre simples turistas.

Llevada por su postura apriorística, llevada por su toma de partido, la novela social española abandonó la propia y real problemática de sus autores y se convirtió por un falso deseo de autenticidad en una novelística falsa (7).

Nuestros modelos y nuestros críticos

Hemos visto algunos de los puntos en que puede basarse una crítica de la narrativa española y en los que muchas de estas críticas se han realmente basado. Pero como aquí no nos distinguimos por nuestra moderación, de la crítica se ha pasado a la negación rotunda y se pretende que la novela española, de una forma radical, abandone su viejo

---

(7) La obra de López Salinas es, en cuanto excepción, clara afirmación de esto. De todas las novelas obreristas, las más convincentes son, sin duda, las de López Salinas. Su ascendencia social hace que su propia problemática vivencial sea muy próxima, casi diríamos que coincide con la de la clase obrera. López Salinas no ve a los obreros como un entomólogo a los insectos; no hace a los obreros una visita de turismo social. Vive, naturalmente, entre ellos. Sus novelas podrán ser acusadas de esquematismo ideológico o de simplicidad narrativa; pero nadie podrá negarle el calor humano de su testimonio. Lo mismo podríamos decir, por ejemplo, de *Los vencidos*, de Antonio Ferres.

camino de testimonio y emprenda uno nuevo. Como naturalmente no puede ser —si es válido— un camino original, se nos propone más o menos veladamente un modelo extraño: el de nuestros triunfantes hermanos americanos.

Para muchos jóvenes la única solución es escribir como Cortázar. Y para estos mismos jóvenes escribir como Cortázar supone la aceptación o aplicación del lema: *Sever la salribircse adeup odnauc, ohcered la saenil sod ribircse ebed acnun*. Propugnan la vuelta a una literatura criptográfica, llena de ingeniosidades técnicas, de caligrafías y trucos, algunos de nuevo cuño, otros ya explotados y gastados por el *surrealismo* y *dadá* y entre nosotros por figuras tan actuales como Ramón y Jardiel Poncela.

Es así como frente a la literatura comprometida se propone una literatura pura, sin otro compromiso que el de su propia condición literaria. Frente al simplismo narrativo, la complejidad y la experimentación técnica. Frente al lenguaje populista —del pueblo y para el pueblo—, la destrucción de nuestro anquilosado castellano y el establecimiento, a partir de esta destrucción, de un nuevo idioma, visión primordial, por no decir única, del literato. Frente a lo didáctico y activo, lo puramente lúdico.

Como siempre, procedemos a grandes saltos contradictorios. O blanco, o negro. Olvidamos algo tan importante como la continuidad evolutiva de la literatura. Olvidamos que, por ejemplo, los modelos propuestos, nuestros colegas hispanoamericanos no han surgido de la noche a la mañana, por generación espontánea, sino que son el resultado de una larga y lenta evolución. El resultado de la evolución de su propio país o de su propio ámbito —el amplio pero hasta cierto punto unitario mundo de las letras hispanoamericanas—. La reacción frente al naturalismo y el indigenismo no es una reacción de los escritores actuales. Es una reacción que lenta y paulatinamente se ha ido produciendo a lo largo de casi medio siglo de letras americanas. Se olvida con frecuencia que el momento actual de la novela del otro lado del Atlántico, si bien de gran valor y brillantez, no ha surgido del vacío, sino que ha sucedido a otra pléyade de escritores tanto o más brillantes que los actuales. Que los antecedentes de los Fuentes, de los Vargas Llosa, de los Cortázar, de los Onetti o de los García Márquez se llaman Borges, y Sábato y Carpentier y Rómulo Gallegos y Rivera y Giraldes y Ciro Alegría y Miguel Angel Asturias. ¿Quién, entre nosotros, puede ostentar similar papel de magisterio? ¿Y cómo podemos saltar en el vacío? Es preciso que avancemos, sí; pero paso a paso, por nuestro propio camino. No podemos sin más refugiarnos en la importación y someternos a un colonialismo cultural.

Sin embargo, nuestros críticos no lo ven así. Recientemente José María Castellet negaba toda viabilidad a la literatura española y señalaba como única posibilidad su total arrasamiento. Sólo a partir de ahí, de la completa destrucción, podría intentarse una nueva narrativa que navegaría con indudable éxito siempre que aplicase la receta salvadora propuesta, naturalmente, por el propio Castellet.

La verdad es que si yo hubiese escrito *La hora del lector* tendría buen cuidado de hacer profecías y establecer recetas. No puedo negar la capacidad de información de nuestro ilustre crítico, quien, como la también ilustre marquesa de Quintanilla, siempre está a la última. Pero tengo la impresión de que tiene mala suerte, ya que París hace tiempo que perdió la brújula de la cultura y sus modas no son demasiado consistentes. O en otras palabras, que la receta estructuralista me parece no ha de resultar más consistente que resultó el llamado objetivismo, y que la discutible adaptación del viejo Watson a la literatura fue tan acertada como a la larga será la de Saussure, Jakobson, Lévi-Strauss y demás epigonos. Claro que esto es también hacer profecía y no quiero entrar en el juego. Admito que muy bien puedo estar equivocado y que el estructuralismo puede ser la universal panacea. Abstenerse de sentar doctrina me parece una elemental precaución a la que se puede y debe llegar aún sin la lección práctica que para la verificación de ello supone haber profetizado y dogmatizado desde *La hora del lector* (8).

Lo peor de *La hora del lector* fue, sin duda, su enorme éxito. El que se convirtiese en doctrina oficial de la parte más viva de nuestras letras. De no haber sido así hubiese quedado como libro inquieto, con aciertos y errores —como casi todos los libros—, y con el bagaje positivo de plantear problemas que, sin duda, colaboraron a remover las aguas un tanto estancadas de nuestra literatura. Pero su carácter dogmático, casi evangélico —carácter que en gran parte contribuyeron a darle personas ajenas al autor—, hizo que el libro resultase bastante dañino para nuestras letras.

Bajo el pretexto del behavorismo, se impuso una narrativa alicorta, superficial y limitada. Aquí no se trataba —como en el objetalismo francés— de un ataque a la literatura psicológica, a la literatura del *hombre,* de un intento de destrucción de la novela con la consiguiente eliminación de su tradicional contenido. Todo lo contrario. La vocación

(8) Resulta curioso ver cómo ciertas modas, desde las que se pretende asaltar y destruir el realismo a secas o el no del todo bien definido y frecuentemente mal empleado realismo crítico, responden a ideologías propias del neopositivismo y el neocapitalismo. Ideologías que pretenden enfrentarse a una posición dialéctica, fortaleciendo formas de pensamiento inmovilista e irracionalista con el bagaje del cienticismo, ya se trate de la psicología experimental, ya de la lingüística estructural, ya de la lógica matemática.

del objetivismo español era la de ser una narrativa comprometida, analítica, con contenido y profundidad. Y para ello sus autores se lanzaron a una técnica aséptica, epidérmica, renunciando a las ventajas que otras técnicas literarias recientes ofrecían para calar en la sociedad y profundizar en sus personajes de conformidad con los hallazgos de la psicología profunda. Todo esto, en virtud de la peregrina teoría de que lo mismo que la psicología objetiva había superado a la psicología de la introspección, la técnica literaria basada en aquella psicología superaba el viejo psicologismo de la novela decimonónica (9). Como resultado de todo esto, se dieron hechos tan peregrinos como el de cierta novela en la que su autor, para evitar *entrar* en el interior de su personaje, nos le soltaba por la calle hablando solo.

Juan Goytisolo es un claro ejemplo de cómo la adopción dogmática de un método erróneo puede tarar a un buen novelista. Que *Señas de identidad* sea con mucho su mejor novela, se debe no sólo a que es la más sincera, en el sentido a que hicimos referencia en páginas anteriores, sino a que el escritor, libre del cinturón de virginidad literaria que se había colocado, pudo encontrarse a sí mismo y darnos pruebas de sus posibilidades narrativas. Es cierto que llevado del entusiasmo del catecúmeno perjudica a veces la narración con virtuosismos gratuitos, pero también lo es que en virtud de esta recién descubierta libertad narrativa la novela contiene páginas admirables.

Pero con ser malo, no fue lo peor que la técnica de la novela objetiva española resultase una técnica endeble, sino el que llevados de esa técnica, al fijarse en los modelos extranjeros de la misma, los novelistas españoles no sólo nos importaron las maneras, sino también los contenidos. A la novela de idílicos obreros sucedieron una serie de obras cuyo esquema, idéntico en todas ellas, podría reducirse a la fórmula de «días de sexo y whisky alterados por una final toma de conciencia». Todos sus autores hicieron lo que con sagacidad ha denominado el profesor Tierno Galván *una novela exótica*. Exótica porque nuestros novelistas, muy influidos por la Italia del milagro, adelantaron nuestro propio milagro español con admirable instinto premonitorial y fe en el futuro. Los jóvenes parásitos que llenan las páginas de todas estas novelas puede que fuesen reales, que existiesen en la sociedad española de los últimos años del cincuenta y primeros del sesenta, pero desde luego no eran significativos. España —y creo que no tengo que esforzarme en demostrarlo— no era eso y la problemática

(9) La identificación del concepto de la conducta watsoniana en el cuadro de la relación estímulo-respuesta, con la narrativa basada en la transcripción de diálogos y la descripción de acciones externas, me ha llenado siempre de asombro. Creo que es demasiada simplificación de una teoría tan compleja como el conductismo de Watson.

española no era aquella problemática. Constituían en todo caso una Isla, según el título de uno de los libros clásicos de esta tendencia. Pero al insistir nuestros novelistas machaconamente en ello, la tal Isla se nos convertía en la Península entera.

Esta novela con pretensiones críticas y dialécticas resulta poco convincente y su valor testimonial es, a mi juicio, nulo. Se escriben páginas y páginas sobre algo periférico y, lo que es peor, se nos presenta un mundo que, aparte la buena intención de denuncia que anima a sus autores, resulta muy atracivo. Se quiere denunciar, se quiere presentar una crisis, pero la crisis queda muy empequeñecida y uno tiene que pensar que el éxito de tales novelas, el éxito de editores, de autores y de lectores se debe sobre todo a un simple mecanismo de proyección sentimental, a un deseo, más o menos consciente e inconfesado, de confundirse e identificarse con los héroes de estas historias y con su ***dulce vida.***

En su conjunto, el movimiento de la novela objetiva española me parece frustrado. Es posible que técnicamente nos haya dado mejores novelas que el ingenuo realismo social, que la novela obrerista y de suburbio, pero esto no quita para que a la hora de la verdad esta otra postura, con todos sus defectos, nos resulte mucho más positiva. Y es lástima porque creo que en este movimiento se hallaban adscritos un grupo de escritores de indudable talento, posiblemente los mejor dotados de todo el período que nos ocupa. Pero su falta de sinceridad y autocrítica, su deseo de seguir una moda impuesta que al final resultó esterilizante, malogró en gran parte sus posibilidades narrativas.

Por eso, vuelvo a insistir, resulta peligroso dogmatizar. Creo que ahora acecha a la novela española un peligro aún mayor que el que supuso el objetivismo. Llevados de las voces de nuestros impenitentes profetas y del éxito de la novelística trasantlántica, los novelistas españoles pueden caer en las redes del formalismo preciosista y del escapismo irracionalista e idealizante.

Sobre el tema del día

Es por esto por lo que muy a pesar mío debo hablar de lo que se nos propone como modelo: la reciente y triunfante novela latinoamericana. Digo, muy a pesar mío, en primer lugar, porque se habla y se escribe tanto en la actualidad sobre ella que todo lo que yo pueda decir me parece ocioso. En segundo lugar, porque siento tener que confesar que no participo del hiperbólico entusiasmo que hoy día despierta esta novela. Y confesar esto, así, de partida, es peligroso,

ya que en seguida surgirán palabras como frustración, envidia y otras similares, y lo que es peor, alguien puede confundir mi postura con la que en un reciente artículo de *A B C* mantenía José María de Lera. Esto último es lo que encarecidamente ruego al lector que no haga; en cuanto a lo otro, se lo dejo a su buen criterio, ya que, aunque molesto, en el fondo me resulta indiferente.

No voy a hacer aquí juicio de valor. No voy a tratar de la valía personal de estos o aquellos autores americanos o de la medida de su talento, que en los casos más señalados me parece fuera de duda. Voy tan sólo a hacer algunas consideraciones sobre la *calidad* en general y sobre la posibilidad de la aplicación de su receta a nuestra narrativa. O en otras palabras, en sí su obra puede o no tener para nosotros un valor de magisterio.

Cuando se habla de la excepcional calidad de esta novelística, se está, sin duda, estableciendo un juicio de valor. Ahora bien, el problema está, a mi modo de ver, en el parámetro de este juicio. Cuando se nos dice que tal novela de un cierto hispanoamericano es excepcionalmente buena, mientras que tal otra de un cierto español es excepcionalmente mala, ¿qué medida hemos empleado para establecer este juicio de calidad? ¿En virtud de qué una obra es buena o es mala? Esto es lo que yo —y creo que la estética en general— no vemos tan claro.

Al hacer el juicio de una obra podemos seguir una serie de caminos. Podemos, por ejemplo, establecer un módulo ideal de calidad, una norma teórica de belleza. La comparación de la obra juzgada con este módulo ideal, la comprobación de si se ajusta o no a las normas del canon establecido, normas eternas e inmutables que definen de una vez para siempre la perfección y la belleza, es lo que nos indicaría el grado de su acierto. Este es el criterio de la estética clásica; el criterio, pongamos, de la poética de Boileau.

Otra posibilidad sería ver hasta qué punto el mundo reflejado en la obra nos muestra y esclarece en sus tensiones dialécticas los conflictos reales de la sociedad, los mecanismos internos en que ésta se basa, sus estructuras y sus luchas. La obra sería así un microcosmos, que no sólo reflejaría al macrocosmos —espejo a lo largo del camino—, sino que nos ayudaría a comprenderlo, a desentrañar sus leyes internas, e incluso, al hacernos tomar conciencia, nos induciría a una praxis destinada a cambiarlos. Es el criterio con que, por ejemplo, Luckas analiza la novelística decimonónica.

Puede existir otra posibilidad. Sería hacer el análisis de la obra en sí misma, sin ninguna comparación con otra medida externa, ya sea la de una norma ideal, ya sea la de la realidad social que la obra

refleja o por la que está condicionada. La obra nos aparece como un sistema significante, cuya estructura habrá que desentrañar, poniendo en evidencia las reglas internas de su funcionamiento, sus leyes lógicas y estructurales. Es precisamente la coherencia de estas leyes y la fidelidad con que el escritor se haya adaptado a las *reglas de juego* de su propia obra, lo que nos dará el valor de la misma. Este es, naturalmente, el criterio de valoración que seguirían los adeptos de la crítica estructuralista, hoy en día tan de moda.

Tenemos ya tres módulos para establecer la calidad de una obra literaria. Naturalmente, son tan sólo tres entre otros muchos posibles. Pero ciñéndonos sólo a éstos, el lector observará que según sea uno u otro el que apliquemos para establecer el parangón entre la glorificada obra del autor latinoamericano y la vilipendiada obra del autor español, el resultado será muy distinto.

Si aplicamos el primero, es indudable que todo dependerá del criterio estético ideal que adoptemos, criterio que puede ser muy diverso. Si tomamos el segundo, es posible que la alabada obra del autor hispanoamericano pierda algunos enteros, e incluso —esto es ya más problemático—, que la obra de nuestro compatriota suba algo en su baja cotización. Si es el tercer criterio el que utilizamos, creo sinceramente que si somos capaces de movernos con cierta seguridad entre la intrincada selva de los sistemas de significantes y significados, si somos capaces de establecer la lógica interna de las estructuras narrativas, todo quedará como estaba, y el valor de las obras comparadas se corresponderá con el que hoy día la opinión más generalizada les asigna.

El precisar estos conceptos no supone tanto establecer una duda sobre los criterios de calidad que hoy por hoy tienen las narrativas española y latinoamericana como el señalar el sospechoso giro que nuestra sensibilidad cultural ha experimentado de unos años a esta parte. El señalar que, así como hace un lustro nuestra crítica se enfrentaba con la literatura con un criterio predominantemente funcional —se escribía para *algo,* y este *algo* era nada más y nada menos que una acción política—, hoy esa misma crítica se enfrenta al fenómeno literario, considerándolo en toda su crudeza, impoluto, incontaminado, sin ninguna referencia externa, sin otro valor que el que como tal obra literaria tenga, que el que la pureza y brillantez de su forma, de su lenguaje, le otorguen.

Nos hemos transformado, abandonamos nuestros hábitos del subdesarrollo y nuestros viejos mitos. Con júbilo, con prisa, entramos en la sociedad perfecta, en el reino del consumismo y la tecnocracia, en el mundo que preconiza y profetiza el admirado y admirable monsieur Schreiber desde los lujosos y funcionales salones de un hotel ultra-

moderno. Parezcámonos a Europa; parezcámonos a América; unámonos todos en la dicha del electrodoméstico y el utilitario. No perdamos el último tren, que ya se ha puesto en marcha; no seamos siempre el furgón de cola, que dijo hace unos años Juan Goytisolo.

El encanto de la forma *camp*... La nueva poesía catalana —siempre en vanguardia nuestra región más europea— desentierra los viejos mitos del cine mudo. El cine catalán —y un cierto sector del madrileño— riza el rizo de la forma danzando entre el *comic,* el gran *magazine* y la matafísica. Sólo nuestra novela no ha evolucionado, no se ha enterado que ya somos europeos, que somos prósperos consumidores. Y nuestros novelistas siguen aferrados a viejas fórmulas *demodé* en las raras ocasiones en que rompen su más o menos voluntario silencio.

Por eso nuestros críticos, nuestros editores, nuestro joven público vuelve sus ojos a América. Los americanos, sí; los americanos hacen una literatura a la que uno puede entregarse sin enrojecer. Hace unos años los americanos hacían una literatura bastante similar, pero nuestra élite no se interesaba entonces por estas cosas. Entonces sólo le interesaba conocer de un autor cuál era su matiz político... Por eso, en su día, no gustó Borgés; pero ahora entusiasma Cortázar. Por eso nadie reparó en el realismo mágico del último Asturias —el de *Mulata de Tal* y el *Alhajadito*— hasta que García Márquez ha puesto de moda el realismo mágico y de paso ha convertido a *Cien años de soledad* en un suceso comercial que se aproxima casi al que es frecuente en la industria del disco.

Ya he dicho antes que no voy a hacer juicios de valor. Por eso no me interesa hacer una crítica de los escritores latinoamericanos. No me interesa señalar el sospechoso camino que ha conducido a Carlos Fuentes de *La muerte de Artemio Cruz* a *Cambio de piel.* No me interesa averiguar si estos escritores latinoamericanos residentes en Europa, con sus experimentos y hallazgos formales nos distancian y esconden o, por el contrario, nos presentan más viva y latente, transformada en sustancia artística, la quemante realidad social de su país. No me interesa investigar si estos hallazgos formales, este lenguaje que en algunos de ellos —en Márquez, en Rulfo sobre todo— ha alcanzado las más altas cimas, no abre el camino —véase las revistas hispanoamericanas— al más insoportable manierismo, el insoportable manierismo de las formas barrocas. No me interesa siquiera destacar la incongruencia que supone agrupar bajo una misma etiqueta —la de *novela latinoamericana*— productos tan diversos como Cortázar y Carpentier, Vargas Llosa y García Márquez.

No me interesa nada de esto. Lo único que quiero resaltar es que, a mi parecer, la receta tan propuesta por nuestros críticos y editores

de la adopción por la novela española de la fórmula latinoamericana, no nos resulta válida. Nunca es aconsejable el mimetismo. Menos cuando este mimetismo pretende aplicarse a algo que se basa en pilares muy distintos de los que nos sirven de fundamento. Desde el idioma en que escribimos a la realidad social en que nos movemos.

El idioma de los escritores latinoamericanos sólo hasta cierto punto es común con el castellano que usamos por aquí. Se ha hablado de la destrucción del castellano, de la ruptura con el repugnante idioma de la academia; y se nos propone para ello, como ejemplo, la labor que realizan los americanos. Pues bien; lo que parece olvidarse es que los americanos lo único que hacen es partir de su idioma vivo, lo mismo que hace el escritor español, salvo en los contados casos en que se refugia en casticismos trasnochados de literato. La diferencia está en que el idioma vivo que hoy tenemos en España no es el rico, bullente y germinante idioma americano. Un idioma que, partiendo del castellano secular, se ha ido transformando y enriqueciendo con vocablos, con giros, con alteraciones fonéticas, merced a las aportaciones de las comunidades indias campesinas, de los negros llevados en esclavitud, de los emigrantes extranjeros que aportaron sus modificaciones al caudal idiomático de la comunidad que los recibió: Esto es lo que ellos tienen. Este es el rico caudal de que disponen. Este es el magma vivo e hirviente que, artísticamente, están conformando y encauzando.

Pero no es tan sólo la riqueza de su material lingüístico lo que da ventaja al escritor americano sobre el español, ventaja que éste no puede por sí solo aminorar. Es también la *novedad* de este lenguaje; su efecto de sorpresa en el lector peninsular. Al enfrentarse con un novelista hispanoamericano, el lector español se encuentra continuamente con una serie de palabras que, en cuanto desconocidas o poco usadas en su ámbito cultural, ejercen sobre él un gran atractivo al romper el orden de probabilidad de la lengua y, consiguientemente, su inercia psicológica. O en palabras sencillas, según me decía cierta vez Antonio Ferres: «Si yo pongo en una novela *macho, nos han jodido,* ya tengo un montón de tíos diciendo que estoy haciendo populismo repugnante; pero si pudiera poner *chico, nos han fregao,* todos estarían tan conformes.» Aunque simplificaba en demasía, en el fondo no dejaba de tener razón (10).

El escritor latinoamericano posee otro idioma —otros idiomas— que el escritor español, y es, por tanto, inútil que se nos insista en que lo

(10) Para ver el valor estético del *elemento sorprendente* en el lenguaje, UMBERTO ECO: «Apertura y teoría de la información», en *Obra abierta* —Biblioteca Breve Seix Barral—. Sin aceptar la visión de Eco, demasiado unilateral y formalista, tengo que admirar la agudeza de su análisis y reconocer la validez de una gran parte de sus hallazgos.

tomemos como modelo. Otra cosa es la técnica narrativa de que suele hacer gala, más rica sin duda que la que se lleva y emplea por estos lares. Pero sin entrar en la cuestión de si el uso de la técnica es siempre acertada en los escritores latinoamericanos, y si muchas veces el deseo de emplear técnicas avanzadas y de conseguir determinados hallazgos formales no perjudican sus narraciones en lugar de favorecerlas, quiero hacer notar que estas técnicas no son un descubrimiento de los escritores latinoamericanos, sino el patrimonio que el desarrollo de la literatura de este siglo —primordialmente de la literatura anglosajona— ha legado a todos los autores, sin distinción de nacionalidad, para su uso y consiguiente desenvolvimiento. En este sentido sí es necesario llamar la atención del escritor español, que confundiendo el realismo con una forma de expresión propia de la narrativa decimonónica, ha desaprovechado casi totalmente este rico venero.

No, no creo que sea por el camino del idioma por el que deba renovarse la novelística española, ni mucho menos que los escritores hispanoamericanos puedan brindarnos la solución con su magisterio. Pero hay más. Hay algo que debe hacernos meditar antes de tomarlos como receta. Y es que los escritores latinoamericanos parten de una realidad —la suya—, que en muchos casos es completamente distinta de la nuestra.

No me detendré a analizar si para algunos narradores latinoamericanos la evolución de una literatura típicamente realista a otra mágica y fantástica supone un avance o un retroceso. Pero sí quiero destacar que desde su propia perspectiva, esos escritores pueden hacer ese tipo de literatura, sin por ello apartarse de su propia realidad social. Méjico, Guatemala o Colombia —por citar las tres naciones en que han aparecido las obras máximas de este género: *Pedro Páramo, Mulata de Tal* y *Cien años de soledad*— tienen en sus mayoritarios núcleos de población campesina primitiva, de población perteneciente al área cultural de la *dirección tradicional*, según la clasificación de Riesman, base suficiente para que un pensamiento mágico y un modo mítico de narrativa sean fiel reflejo de su realidad más esencial y profunda. Pero en la España actual, en la España de la progresiva reducción de la población correspondiente al sector primario, de la masificación ciudadana mediante los medios de comunicación de masas y el turismo, este tipo de literatura sería tan sólo un simple juego diletante.

FINAL

Creo que a lo largo de este artículo no he ahorrado la crítica a la actual narrativa española. Pero también creo que de él se desprende claramente una postura: que una cosa es la crítica de unas maneras,

de unas formas de hacer y de unas realizaciones concretas, y otra la negación de toda una posición, de un modo de enfrentarse con la literatura y del derecho y el deber de realizar una narrativa nacional de conformidad con nuestro propio lenguaje y con nuestras propias circunstancias. Y que la postura negativa de ciertos críticos —los que en su día renunciaron a su misión orientadora, silenciando por incapacidad o cobardía los defectos de nuestra narrativa en favor del fácil halago— y de ciertos editores, desentendiéndose casi totalmente de las letras patrias y negando su viabilidad, para, en virtud de equívocos criterios esteticistas, entregarse en cuerpo y alma a una literatura foránea, tan sólo ha conducido a que hoy por hoy, la única narrativa española que mediovive sea una narrativa idealista y conformista que, tras jugueteos más o menos intelectuales, nos escamotea la realidad. O en palabras más ambiguas, pero paradójicamente más claras: que a la novela de *izquierdas* haya sucedido una novela de *derechas.*

Con esto no excluyo la crisis interna de la narrativa española. Crisis que se debe, en parte, a la confusión de una postura, de un modo de enfrentarse con el mundo en general: «el realismo» en cuanto oposición al idealismo, con una escuela literaria —la llamada realista, o por mejor decir, naturalista—, que es tan sólo una de entre las diversas formas en que durante el devenir de la Historia, el realismo ha podido manifestarse.

Pero la crisis es, a mi parecer, más profunda. Y no es sólo crisis de la narrativa española, sino de la narrativa en general. Es la crisis de la novela, la crisis de un género que tuvo una clara función histórica, y que como otros géneros de la llamada literatura, hoy nos presenta esa función como problemática.

Se puede comprobar cómo a partir de Joyce la más válida novela de nuestro tiempo ha seguido en una gran parte un claro camino de destrucción. Negándose a sí misma, negando lo que había sido, subversionando sus valores, limitando sus campos, el en otra hora floreciente género ha ido desarrollando un exquisito e inteligente juego que le conducía al más absoluto de los vacíos, a la negación de toda función que no fuese el de la perfección de sus propias reglas.

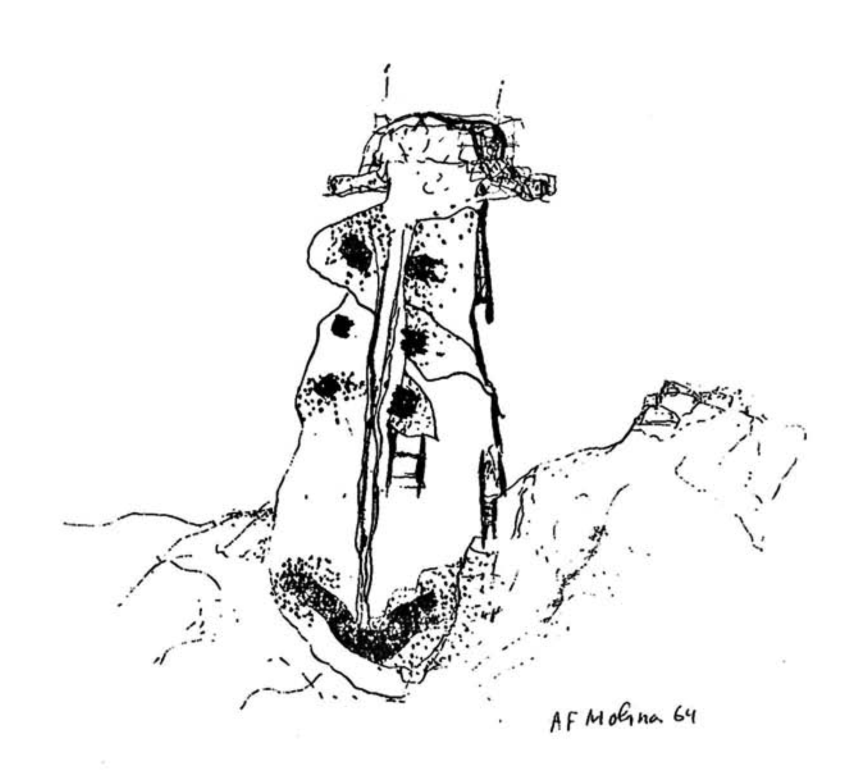
Si algo admiro en la narrativa hispanoamericana es su constante autoafirmación, su perpetuo acto de fe como tal narrativa, su optimismo un poco primitivo en la misión del escritor, en la importancia que puede tener el contar bellamente una historia en un mundo que, a mi parecer, está ya algo de vuelta de todas las posibles bellas historias que puedan imprimirse.

Es esta fe lo más útil que, a mi entender, puede prestar la narrativa americana a aquellos escritores españoles que aún no se resignen a con-

siderar la literatura en general y la novela en particular como un capítulo ya leído —y olvidado— definitivamente.

Yo, particularmente, me siento un tanto escéptico. Pero creo que de ser algo, de tener algún sentido, alguna función, el escribir historias en nuestros días, será, primordialmente, el de dar testimonio de un hombre en el tiempo en que le tocó vivir. Y el tiempo del escritor español es el tiempo de España, de la viva y problemática España de hoy. Por eso, frente a tantas voces que piden la muerte de la novela española, que aconsejan a la novela española —a la vieja, torpe, simple y esquemática novela de nuestros ingenuos escritores sociales del cincuenta y cinco al sesenta— un radical *cambio de piel;* yo alzo la mía en este manifiesto: Afinad vuestras armas, pero, en lo esencial, persistid.

Antonio Martínez Menchén
Avenida del Manzanares, 68
Madrid



HISPANOAMERICA A LA VISTA

CAMBIOS FUNDAMENTALES EN LA POESIA DE BORGES *

POR

ZUNILDA GERTEL

La poesía de Borges presenta una trayectoria singular por sus significativos cambios y contradicciones. Estos no son azarosos y responden a la preocupación de un auténtico poeta comprometido con el ejercicio de la literatura como quehacer esencial.

La crítica, sin embargo, ha tratado con mayor asiduidad y hondura el estudio de la narrativa. Un quiebre en la producción lírica borgiana desde 1930 hasta 1958 hizo que se juzgara concluida la trayectoria de su poesía, o por lo menos en franco descenso. El considerable aumento de poemas en valor cuantitativo y cualitativo, desde 1958, evidencia la necesidad de profundizar en esta línea directriz de la creación borgiana.

Para explicar la aparente inestabilidad lírica es indispensable conocer la actitud crítica del autor ante su poesía. En el pensamiento borgiano la profesión de fe en la creación se equilibra con la unidad de dos aspectos contradictorios; por una parte, el reconocimiento de las limitaciones del poeta, la certeza de que en el arte y la literatura la creación perfecta es inasible; por otra parte, la posibilidad de renovar los hallazgos poéticos eternos.

Los principios de Borges, teorizador y crítico de su poesía, se definen en los prólogos de sus libros. Ya en el primero, *Fervor de Buenos Aires* (1923), expone el concepto de identidad de autor-lector.

> Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, perdóneme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías [...] (1).

Para Borges, el lector es tan creador como el poeta. Metafísicamente, ambos son esencial nadería, pero en la integración del fenómeno poético constituyen la unidad y la totalidad.

En *Poemas* (1943), que incluye su producción lírica hasta esa fecha,

---

* Trabajo leído por su autora en la reunión anual de la Midwest Modern Language Association, el 19 de octubre de 1968, en la ciudad de Cincinnati.

(1) Fragmento del prólogo de *Fervor de Buenos Aires* (Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923). Las páginas de este libro no tienen numeración.

el autor introduce la obra con un breve párrafo del prefacio de *Fervor de Buenos Aires* (2). En la segunda edición de *Poemas* (1954), añade, precediendo al prólogo anterior, las siguientes líneas de *The letters of Robert Luis Stevenson,* II, núm. 77 (Londres, 1899):

> I do not set up to be a poet. Only an all-round literary man: a man who talks, not one who sings... Excuse this apology; but I don't like to come before people who have a note of song, and let it be supposed I do not know the difference.

Las exigencias de Borges, crítico de su obra, se definen en su *Antología personal* (1961), donde reúne las composiciones que a su juicio, constituyen lo mejor de su creación.

> Mis preferencias han dictado este libro. Quiero ser juzgado por él, justificado o reprobado por él, no por determinados ejercicios de excesivo y apócrifo color local que andan por las antologías y que no puedo recordar sin rubor. Al orden cronológico he preferido el de «simpatías y diferencias». He comprobado así, una vez más, mi pobreza fundamental [...]. Esta probreza no me abate, ya que me da una ilusión de continuidad (3).

En estas palabras hallamos la valoración poética de su época de madurez y el rechazo de sus primeros poemas del ultraísmo. En el mismo prólogo, Borges reconoce la inoperancia del concepto croceano «el arte es expresión» y agrega: «a esta exigencia o a una deformación de esta exigencia debemos la peor literatura de nuestro tiempo.»

En efecto, lejos está la teoría de la obra de arte como una intuición-expresión única, de la culminación de la poética de Borges, para quien la creación es un acto de inteligencia y voluntad. Si bien es cierto que la obra literaria procede de intuiciones, la expresión que fluya de ésta nunca podrá ser un acto completamente intuitivo indivisible. En su escepticismo, Borges nos dice que Valéry o Tennyson (4)

---

(2) El largo prólogo de *Fervor de Buenos Aires* se reduce al siguiente trozo, en *Poemas* (1943).

«A quien leyere: Si las páginas de este libro permiten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.»

(3) Prólogo de *Antología personal* (Buenos Aires, Emecé, 1964), pp. 7-8.

(4) *Ibid.* El autor cita los siguientes versos de Paul Valéry:

Comme le fruit se fond en puisance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche ou sa forme se meurt.

y de Alfred Tennyson:

... and saw,
Straining his eyes beneath an arch of hand,
Or thought he saw, the speck that bare the King,
Down that long water opening on the deep
Somewhere far off, pass on and on, and go
From less to less and vanish into light.

—como ejemplo de grandes creadores— pudieron en un instante llegar a la perfección de expresar el pensamiento puro con palabras, pero «nadie» podrá considerar que estos triunfos de intuición integral sean «lo más perdurable en literatura». Confiesa haber buscado alguna vez la expresión, y concluye con categórica seguridad: «ahora sé que mis dioses no me conceden más que la alusión o mención.»

Sin embargo, estos dos vocablos con que Borges, modesta e irónicamente sintetiza su creación, como consecuencia de su «pobreza fundamental», significan la mayor riqueza de su obra, ya que paradójicamente, de ello surge el mágico juego borgiano que desentraña nuevas realidades y hace vivir a seres soñados o mentados. La alusión o mención encierra también la sugerencia de su lírica preocupada por ahondar en el misterio del hecho estético (5).

En el prólogo de *Obra poética* (1964) —libro que reúne todo el ciclo lírico borgiano— el autor expone un singular concepto de la poesía, al trasladar a la creación literaria el concepto metafísico de la realidad, según Berkeley. Llevado al hecho estético, el principio *Esse is percipi*, es decir, los seres no tienen existencia sino en la mente de quien los percibe, se infiere que la poesía sólo es válida por la percepción del lector.

> El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo), la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el «thrill», la modificación física que suscita cada lectura [...].
>
> La literatura impone su magia por artificios; el lector acaba por reconocerlos y desdeñarlos; de ahí la constante necesidad de mínimas o máximas variaciones, que pueden recuperar un pasado o prefigurar un porvenir (6).

La poesía borgiana asume así el valor de una permanente búsqueda,

---

(5) Podemos señalar numerosos ejemplos en el verso de Borges, donde una breve alusión o mención porta, con su misterio y sugerencia, un sentido trascendente a la imagen poética.

[...] de ti sólo sabemos, oscuro amigo,
que oíste al ruiseñor una tarde.

(«A un poeta menor de la antología», *Obra poética*, p. 152.)

[...] piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido.

(«Edipo y el enigma», *Obra poética*, p. 253.)

Aquí también esa desconocida
Y ansiosa y breve cosa que es la vida.

(«Texas», *Obra poética*, p. 242.)

(6) Prólogo de *Obra poética* (Buenos Aires, Emecé, 1964), p. 11.

de una exigencia de autenticidad (7). La trayectoria de su lírica responde a un proceso de evolución cíclica, donde las antítesis y negaciones significan una actitud dialéctica. Para comprobarlo, haremos una breve incursión en la totalidad del ciclo lírico, en el que hemos de señalar tres etapas de decisivos cambios y, a su vez, de encauce hacia nuevas proyecciones poéticas.

La primera etapa corresponde a la época ultraísta y abarca la poesía inicial de Borges en España, y un segundo momento, el ultraísmo porteño, que es el firme punto de partida de la lírica borgiana.

Los años de España, entre 1918 y 1921, son significativos en la formación del poeta. El ultraísmo es movimiento receptor de las escuelas de vanguardia, especialmente del cubismo y creacionismo. Su propósito es traducir la nueva visión del mundo, la angustia y tensión espiritual, mediante disonancias y rasgos deformadores en la expresión literaria. Lo original del ultraísmo es ver la desarmonía del arte nuevo como una continuidad y superación, no una ruptura del arte tradicional.

Borges participa como poeta y teorizador del ultraísmo español, y es también notoria en su obra inicial, la influencia del expresionismo alemán y el sentido cósmico del verso libre de Withman. Sin embargo, el autor reconoce las limitaciones de su poesía —destruye sus dos primeros libros inéditos, «Los naipes del tahur» y «Los ritmos rojos»— y emprende así la búsqueda de su autenticidad poética.

Ya en Buenos Aires, en 1921, es uno de los principales gestores del ultraísmo porteño, cuyos caracteres originales —el propósito de alcanzar un arte intemporal, no exento de rasgos clásicos, y transmutar la realidad en una visión metafórica subjetiva— se definen en los primeros libros de Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925), para intentar nuevos logros poéticos en *Cuaderno San Martín* (1929). Asimismo esta poesía se distingue por: 1. Temática personal. 2. Proyección de lo circunstancial concreto a lo temporal y espacial. 3. Una sutil ironía que porta la dialéctica del equívoco y la ambigüedad. Agreguemos dos categorías típicamente ultraístas, la metáfora y el verso libre, como conductores de su lírica en esta época. Es interesante señalar que en esta poesía el ritmo no está dado por la distribución acentual, sino por la sintaxis del verso, y sólo una secuencia de entonación lo distingue de la prosa (8).

---

(7) En este propósito de lograr la perfectibilidad del verso, es evidente que no hay preocupación por el número de poemas, sino por la calidad. Insatisfecho con algunas de sus composiciones líricas, Borges reconstruye versos completos. Confrontando las poesías originales de los libros de la época ultraísta, con la reproducción de los mismos textos en las tres ediciones de *Poemas*, podemos hallar numerosos cambios.

(8) Esta valoración del verso libre es la que postulan los formalistas rusos, para quienes la unidad del ritmo no está constituida por el pie, sino por la

Borges concentra la temática de su poesía ultraísta en la presencia de Buenos Aires, pero su visión no es la del progreso técnico y edilicio, familiar al vanguardismo, es la imagen de una ciudad horizontal, de casas bajas, que se extiende hacia el suburbio en un anhelo de infinito horizonte.

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma.
No las calles enérgicas,
molestadas de prisas y ajetreos,
sino la dulce calle del arrabal
enternecida de penumbra y ocaso (9).

Las calles, las plazas, los patios porteños, los crepúsculos, significan la apertura, la posibilidad de evasión de la realidad. La metáfora del ultraísmo, con elementos de intelectualización expresionista, es portadora del sentido temporal del ocaso como frustración, fugacidad irrecuperable.

El poniente que no se cicatriza
aún le duele a la tarde.
Los colores temblando se acurrucan
en las entrañas de las cosas (10).

Tarde como de Juicio Final.
La calle es una herida abierta en el cielo.
Yo no sé si fue un Angel o un poniente
la claridad que ardió en la hondura (11).

El poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el sendero,
la soledad repleta como un sueño
se ha remansado al derredor del pueblo (12).

Las imágenes que sugieren el ocaso no son sensoriales; transmutan e intelectualizan la sensación. Los colores se proyectan en angustia física y adquieren animismo. La metáfora, sin embargo, no trasciende lo real, aunque aporte una evasión de la realidad. Hay angustia tem-

---

totalidad del verso. Cfr. René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria* (Madrid, Gredos, 1962), p. 202.

En «Obra y destino de Walt Whitman», *La Prensa* (2 de agosto 1958), Borges explica su propósito: «Aunque el verso libre no sea a veces otra cosa que un simulacro tipográfico, sirve para indicar al lector de qué manera debe recibir las palabras del poeta, como una exaltación, no como un razonamiento o como la notificación de un hecho.»

(9) «Las calles», *Fervor de Buenos Aires.*

(10) «Campos atardecidos», *Fervor de Buenos Aires.*

(11) «Ultimo sol en Villa Ortúzar», *Luna de enfrente* (Buenos Aires, Proa, 1925), p. 31.

(12) «Campos atardecidos, *Ob. cit.*

poral, pero no es metafísica del tiempo, que sólo se ve como sucesión *(fugit irreparabile tempus)*. Las motivaciones líricas quedan en lo circunstancial, y hay una búsqueda de intelectualizar la emoción.

En algunos poemas, Borges intenta recrear líricamente sus principios filosóficos preferidos, pero el verso sólo tiene índole narrativo-expositiva. Es meditación, no poesía filosófica. Por ejemplo, cuando alude al concepto de la realidad de Berkeley en los poemas «Amanecer» y «Caminata», de *Fervor de Buenos Aires*. Sólo en algún verso de «Caminata» hay acercamiento a la imagen metafísica: «Yo soy el único espectador de esta calle; / si dejara de verla, se moriría». Las sugerencias, sin embargo, no hallan eco en los otros versos del poema. Lo mismo observamos en el tema de la identidad (unidad y pluralidad del ser) que no pasa de ser enunciado con matiz de ironía en «Remordimiento por cualquier defunción» y en «Inscripción en cualquier sepulcro», de *Fervor de Buenos Aires*. En algún poema aislado, como en «El truco», los versos alcanzan una dimensión metafísica.

Cuarenta naipes han desplazado la vida.
Amuletos de cartón pintado
conjuran en placentero exorcismo
la maciza realidad primordial.
En los lindes de la mesa
el vivir común se detiene.
Adentro hay otro país:
las aventuras del envido y del quiero.

La magia del juego y sus reiteradas combinaciones como cifras que vuelven crean un instante irreal que detiene la vida; el tiempo se hace eternidad.

Los jugadores en fervor presente
copian remotas bazas,
cosa que inmortaliza un poco,
apenas,
a los compañeros que hoy callan.

Los jugadores ya no son ellos mismos, su identidad se confunde con la de antepasados remotos que dijeron las antiguas cifras. «Cuarenta naipes», «amuletos de cartón pintado», son los objetos de la realidad que desrealizan el mundo circundante y crean la fantasía. El juego sintáctico y la puntuación, hábilmente logrados, contribuyen a dar ese efecto mágico de apertura al misterio. Sin embargo, la doble visión de la metáfora es claramente perceptible y no hay una imagen dinámica que conduzca el pensamiento metafísico del poema.

Borges, consciente crítico de su poesía, traduce en su poema «Vani-

locuencia», de *Fervor de Buenos Aires,* sus limitaciones líricas y nos habla ya de la «excepción de algunos versos». En «Jactancia de quietud», de *Luna de enfrente,* el verso adquiere un acento sálmico; es un yo personal que se confiesa y justifica su búsqueda de autenticidad: «Yo solicito que mi verso no me contradiga y es mucho / Que no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza espiritual».

Hacia 1925, en sus ensayos críticos de *Inquisiciones* (13), reconoce el fracaso ultraísta al comprobar que, sin quererlo, se ha incurrido en otra retórica, «tan vinculada como las antiguas al prestigio verbal». Asimismo manifiesta la inoperancia de la metáfora por ser sólo enlace momentáneo de sensaciones o conceptos. En su poesía, sin embargo, subsisten elementos ultraístas hasta la publicación de *Cuaderno San Martín,* cierre definitivo del ciclo. En esta época se advierte ya la intención de alcanzar la imagen poética autónoma en la proyección al mundo del mito.

Dos poemas significativos, «El general Quiroga va en coche al muere» (14) y «Fudación mitológica de Buenos Aires» (15), escritos ambos en cuarteto alejandrino, versificación regular que el autor rechazara anteriormente, evidencian el nuevo enfoque lírico. El mito recurre en estos casos a un pasado cercano, de esencia nacional, con acentuado localismo, que conducirá posteriormente a un sentido de universalidad. El mito aporta lo irracional intuitivo, en oposición a lo abstracto racional. En la lírica borgiana adquiere un valor de «historia anónima en la que confluyen orígenes y destinos» (16). El principio de identidad, orden básico de los conceptos que orientan el mundo poético de Borges, halla plena proyección en el mito. El poema «El general Quiroga va en coche al muere», cargado de alusiones regionalistas, encierra ya el sentido trascendente del destino borgiano. Quiroga, el caudillo invencible, afronta la muerte con la misma voluntad de ser que definió su vida.

Yo, que he sobrevivido a millares de tardes,
Y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas,
No he de soltar la vida por estos pedregales.
¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?

---

(13) Véase *Inquisiciones* (Buenos Aires, Proa, 1925). «Después de las imágenes», páginas 26-29, y «Examen de metáforas», pp. 65-75.

(14) *Luna de enfrente,* pp. 15-16.

(15) *Cuaderno San Martín* (Buenos Aires, Proa, 1929), pp. 9-11. El título de este poema cambia por «La fundación mítica de Buenos Aires» en *Obra poética* (Buenos Aires, Emecé, 1964), p. 105.

(16) Véase «Imagen, metáfora, símbolo, mito», en R. WELLEK y A. WARREN: *Ob. cit.,* p. 227. Estos autores señalan que desde los románticos alemanes, y contando con el aporte de Coleridge, Emerson y Nietzsche, el mito en la literatura moderna no tiene ya el sentido de falsedad y toma un valor elementalmente poético, «como una especie de verdad, no como rival, sino como complemento de la verdad histórica o científica».

Pero en llegando al sitio nombrao Barranca Yaco,
Sables a filo y punta menudiaron sobre él:
Muerte de mala muerte se lo llevó al riojano
Y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.

El monólogo de Quiroga tiene una notable fuerza vital ante la amenaza de muerte. Los últimos cuatro versos citados revelan el misterio del mundo mítico de Quiroga y portan la tensión que define un destino. «Muerte de mala muerte» implica la fatalidad que enfrenta a la libertad y voluntad de ser. «Mala muerte» es la traición que Juan Manuel de Rosas infringió al caudillo, asesinado alevosamente por los secuaces del tirano (17).

Luego (ya bien repuesto) penetró como un taita
En el infierno negro que Dios le hubo marcado
Y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
Las ánimas en pena de fletes y cristianos (18).

Si bien en el patético encuentro, por designio de Dios, a Quiroga le aguarda el infierno, ello no impide que en la fatilidad del enfrentamiento, el destino de Quiroga encierre una ética primitiva, la de responder a una auténtica voluntad de ser que define un destino en un instante crucial de la vida, o ante la muerte. Así, el mundo mítico permite a Borges trascender la realidad y descubrir en los actos humanos auténticos, una ética necesaria y, por lo tanto, superior a los actos casuales de la realidad cotidiana.

Del pensamiento metafórico que conduce a motivos aislados, Borges confluye en el pensamiento mítico, donde la imagen actúa creando una tensión en el mundo poético. Los versos del ultraísmo borgiano, antes meramente expositivos, adquieren ya un sentido trascendente. Comprobamos, pues, que el rechazo de la metáfora y el momento final del ultraísmo coincide con la apertura al mundo mítico en la búsqueda de la imagen poética autónoma.

Hacia 1930 se inicia el largo momento de detención en la poesía borgiana, que denominamos «hiato lírico», pues se caracteriza por

---

(17) La realidad de este hecho, discutible en la historia argentina, sin embargo, ha pasado a la tradición popular con el sentido de una verdad mítica.

(18) En *Poemas* (Buenos Aires, Losada, 1943), p. 88, hay cambios de indudable acierto en esta estrofa:

Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
se presentó al infierno que Dios le había marcado,
y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
las ánimas en pena de hombres y de caballos.

En nuestro estudio presentamos la poesía original tal como aparece en *Cuaderno San Martín*, por ser reveladora de ese momento lírico.

una notoria escasez de producción que se prolonga hasta 1958. En tanto, Borges da a la prensa sus primeras narraciones, *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Es indudable su deserción de la poesía, ya que en este lapso su única obra lírica es *Poemas* (1943), donde incluye su producción ultraísta con algunos cambios y reelaboraciones y agrega sólo seis nuevas poesías. La segunda edición de *Poemas* (1954) reúne cuatro nuevas composiciones. La tercera y última edición, en 1958, añade otros nueve poemas.

Esta época de muy limitada producción lírica no significa, sin embargo, alejamiento de la creación, o ineptitud para llegar al poema, sino lúcida concentración en busca de su lírica personal. Confirman esta actitud:

1. La preocupación por reeditar sus poemas a pesar de su escaso número.

2. El interés por seleccionarlos prefiriendo calidad y no cantidad.

3. Las reelaboraciones y cambios en el verso. Confrontando las poesías ultraístas en las tres ediciones de *Poemas,* hallamos significativos cambios que perfeccionan el verso.

La disminución de la obra lírica de Borges coincide con un ascenso en la calidad del verso. Rechazados el ultraísmo y la metáfora, reconocido el mundo mítico como posibilidad de trascender la realidad, falta aún la imagen lírica que actúe funcionalmente dando proyección metafísica al mundo mítico. La dificultad de hallar este nuevo cauce hace que el poeta calle cuando el verso no responde a su auténtica convicción. No interesa el número de poemas, lo válido es la verdad poética.

Analicemos brevemente el hiato lírico. «Insomnio» es el primer poema que Borges publica después de una detención de seis años (19). Revela un estado de angustia e inseguridad del hablante. En el mundo poético de Borges, el sueño es la creación, la posibilidad de lograr nuevas realidades en el arte. «Insomnio», entonces, es la no creación; es el debate interior ante una realidad desoladora y opresiva. El poema, escrito en versos libres, es un angustioso caos donde todos los elementos de la temática borgiana adquieren un sentido pesadillesco que no tienen en las poesías anteriores.

De fierro,
de encorvados tirantes de fierro tiene que ser la noche
para que no la revienten y la desfonden
las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto.

---

(19) Borges escribió «Insomnio» en 1936, y en 1943 lo incluye en la primera edición de *Poemas.* En 1934 había escrito en inglés «Two english poems», también incorporados a *Poemas.*

El efecto sintáctico del hipérbaton de los dos primeros versos y la intensificación lograda en el segundo, que nos introduce en el mundo oscuro y hermético del poema, funcionan significativamente en la estructura lírica. El juego sintáctico conduce el ritmo del verso, el que a su vez porta esa sensación contradictoria de vastedad infinita y de terrible opresión.

Mi cuerpo ha fatigado los niveles, las temperaturas, las luces:
... ...
en vagones de largo ferrocarril,
en un banquete de hombres que se aborrecen,
en el filo mellado de los suburbios,
en una quinta calurosa de estatuas húmedas,
en la noche repleta, donde abunda el caballo y el hombre.

En la constancia anafórica de los circunstanciales, la intensificación se transforma en acumulación de imágenes que sugieren la persistencia obsesiva de las lucubraciones del insomnio y acentúan la metáfora del verso inicial «ha fatigado». Esta multiplicación de elementos heterogéneos lleva a una visión caótica:

El universo de esta noche tiene la vastedad
del olvido y la precisión de la fiebre.

En los versos siguientes persiste la acumulación de minuciosos detalles, «un espejo incesante», «la casa que repite sus patios», «de callejones donde el viento se cansa y de barro torpe», los que evidencian la acosadora realidad de la cual el hablante lírico no puede desasirse:

En vano espero
las desintegraciones y los símbolos que preceden al sueño.

Estos versos que se ubican aproximadamente en el centro del poema constituyen el clímax del proceso lírico y se identifican con el anhelo creador del poeta que espera, infructuosamente, los símbolos de la creación.

Sigue la historia universal:
Los rumbos minuciosos de la muerte en las caries dentales,
la circulación de la sangre y de los planetas.

El fluir universal, con su sistemática pulsación de hombres y de astros, crea la conciencia de un tiempo estático, de angustiosa eternidad.

Creo esta noche en la terrible inmortalidad:
ningún hombre ha muerto en el tiempo,
ninguna mujer, ningún muerto.

No morir significa para Borges no retornar, no vivir. La permanencia absoluta de esa realidad «de fierro y de barro» en la noche sin término, le trae la obsesión de «una vigilia espantosa» que es la condena a la realidad irrefutable, sin la evasión del sueño creador. Aunque no esté aún mencionado el término *laberinto,* en la estructura del poema hallamos el sentido del caos, configurado por el movimiento sintáctico del verso y la heterogénea combinación amétrica que acentúa la confusa visión. Las imágenes portan también un sentido antitético de infinitud y opresión en constantes enumeraciones: «leguas de execración», «pampa basurera y obscena», «ranchos en montón como perros», «charcos de plata fétida», «lotes anegadizos». La única imagen en que se percibe una apertura a la luz, es el último verso: «amanecerá en mis párpados apretados».

Consideramos que este poema tiene un sentido clave en la trayectoria de la lírica de Borges y coincide con el momento de crisis de su poesía. El insomnio, el «no sueño», se traduce en un laberíntico estado mental donde la creación no logra la lucidez buscada.

En 1940, Borges escribe «La noche cíclica» (20), su primer poema metafísico, donde busca reunir líricamente el concepto pitagórico del tiempo cíclico y el eterno retorno de Nietzsche. No encuentra aún un símbolo conductor del pensamiento metafísico, pero éste fluye como auténtica poesía y no como mera exposición filosófica. Lo importante es que el proceso lírico estructural está dado, tanto en la temática como en las categorías lingüísticas y sonoras, por una conducción cíclica de la materia constitutiva del poema. Es preciso destacar —si tenemos presente el rechazo anterior de Borges con respecto a la métrica regular y a la rima— que el poeta escribe su primer poema metafísico en cuartetos alejandrinos con rima consonante (abba), y ésta aporta una función principalísima en la conducción del poema. Cada estrofa es una unidad cíclica —excepto la cuarta y quinta, la sexta y sétima, que constituyen unidad temática por pares— cuyo movimiento circular está determinado por la rima, que a su vez implica reiteración sonora y acentual.

Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
Los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
Los átomos fatales repetirán la urgente
Afrodita de oro, las tebanos, las ágoras.

Los hemistiquios del alejandrino aportan también un movimiento bimembre, reincidente dentro del ciclo estrófico. La temática parte de la esencia del mito con un sentido ecuménico, fijo en la antigüedad

(20) *Poemas* (1943), pp. 164-165.

remota, desde los «arduos alumnos de Pitágoras» y la mitología clásica, antigua, donde se fusionan historia y leyenda.

En edades futuras oprimirá el centauro
Con el casco solípedo el pecho del lapita;
Cuando Roma sea polvo, gemirá en la infinita
Noche de su palacio fétido el Minotauro.

El movimiento rotativo confluye en lo personal del hablante, que percibe la certeza de una repetida realidad:

Volverá toda la noche de insomnio: minuciosa.

El poeta es, asimismo, ya no espectador, sino actor dentro del movimiento cíclico.

Pero sé que una oscura rotación pitagórica
Noche a noche me deja en un lugar del mundo

Que es el de los arrabales. Una esquina remota
Que puede ser del norte, del sur o del oeste,
Pero que tiene siempre una tapia celeste,
Una higuera sombría y una vereda rota.

Vive así el éxtasis de un momento pleno de eternidad, que puede ser pasado o presente, pues siempre es el mismo. Es la identidad de tiempo que se fusiona con la identidad espacial. Cada calle, cada esquina es la misma y es distinta.

Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres
Trae el amor o el oro, a mí apenas me deja
Esta rosa apagada, esta vana madeja
De calles que repiten los pretéritos nombres
De mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez...

Por ello, la presencia de Buenos Aires, antes localizada con elementos concretos, tiene un sentido de ubicuidad, es permanencia en la intelectualizada emoción del hablante, que en cualquier lugar del mundo siente la voz de sus próceres y el fatalismo de sus calles.

Las plazas agravadas por la noche sin dueño
Son los patios profundos de un árido palacio
Y las calles unánimes que engendran el espacio
Son corredores de vago miedo y de sueño.

Si bien subsisten los elementos formales de la metáfora, calles: corredores; ciudad: palacio; percibimos ya el confuso deambular del

hombre, sin entender el sentido de su peregrinar. No hallamos aún los símbolos del laberinto y la identidad, pero en el poema, es notorio el fluir de la inquietud metafísica. En el ciclo del retorno cabe también la reiteración del poema, que es la renovada posibilidad de la creación.

Y el recuerdo, el proyecto de un poeta incesante:
«Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...»

Esta época de concentración en la búsqueda de autenticidad lírica culmina con «Poema conjetural» (21), que significa el encuentro del poeta y su poesía metafísica, logrado en la confluencia del mundo mítico y el símbolo ambivalente. Este poema, de 1943, es la definición de un destino; dialéctica de libertad y fatalidad. Francisco Narciso de Laprida, héroe de la independencia argentina, soldado de la libertad contra la barbarie, define su actitud vital antes de morir asesinado por los montoneros de Aldao.

Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
Yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el sur por arrabales últimos.

El recurso de presentación del personaje es similar al que vimos en Quiroga —es significativo en ambos la confesión de un yo personal—, mas en el caso de Laprida, se trata de un adalid de la libertad que, derrotado, enfrenta la muerte «sin esperanza ni temor». En el instante definitivo, Laprida siente que ya no es él mismo, y se identifica con el gibelino Buoconte, personaje de la *Divina Commedia.*

Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre.

La similitud está dada por la coincidencia de que ambos murieron asesinados en defensa de un ideal, y sus cadáveres nunca fueron encontrados. Laprida murió en la batalla del Pilar, en Mendoza, en 1829; Buoconte, capitán de los gibelinos de Arezzo en la lucha contra los güelfos de Florencia, murió en la batalla de Campaldino, en 1289.

---

(21) *Poemas* (1943), pp. 170-172.

Borges señala la transposición de fechas, en su nota a «Poema conjetural». Los dos personajes identifican sus destinos, son uno mismo ante el enfrentamiento de dos mundos: libertad y barbarie. El principio de identidad del ser se vincula al del tiempo, en el eterno retorno de los mismos destinos.

Yo, que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino hispanoamericano.

Del enfrentamiento de libertad de ser y fatalidad nace el instante en que el hombre descubre su razón de vivir. Es la angustia de la muerte, pero también el secreto goce de hallar un significado a la existencia.

A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez [...]

Nos hallamos así, ante el símbolo metafísico, el *laberinto,* que es caótica verdad en el confuso peregrinar humano. El laberinto adquiere aquí un sentido de símbolo personal, integrado por unidad de contrarios, *oxymoron,* que encierra en sí mismo el caos y el orden. El destino se cumple en la fatalidad, pero implica también el reconocimiento de la libre actitud de la existencia.

[...] *Al fin he descubierto*
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que puso Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

La «clave» o «cifra» es la síntesis de la revelación de un destino. El espejo, que en el mundo poético borgiano significa multiplicación y repetición, revela, asimismo, la imagen única, definitiva, donde el rostro del hombre es también el de Dios. El destino de Laprida se identifica con el de todos los hombres que lucharon por un ideal justo. Reiteración de idénticos destinos en la unidad del laberinto. El poema de Borges se despoja aquí de todo foklorismo para trascender a lo universal. Los valores poéticos que se vislumbraban en «El general

Quiroga va en coche al muere» adquieren esencialidad metafísica en «Poema conjetural».

Comprobamos, así, que en la época del hiato lírico, Borges versifica en contadas ocasiones, pero encuentra el cauce lírico de su metafísica.

La publicación de *El hacedor* (1960) inicia la tercera etapa, la plenitud de la lírica borgiana. Si bien *El hacedor* reúne prosa y poesía, de un total de cincuenta y tres títulos, veintinueve son poemas no publicados anteriormente. Los restantes veinticuatro son prosas que encierran verdadero sentido poético. Aunque Borges manifiesta —de acuerdo con la mayoría de sus críticos— que considera sus narraciones como lo más significativo de su creación, es interesante señalar que el autor juzga este libro suyo como lo más personal de su obra, confirmando quizás que, secretamente, su aspiración de creador es llegar al poema (22).

En 1961, Borges reúne sus creaciones preferidas en *Antología personal,* y pese a la abundancia de su obra en prosa, escoge veintiocho prosas y veinte poesías. Este logrado equilibrio evidencia el interés del autor por su lírica. En 1964 publica *Obra poética,* donde reúne toda su producción lírica hasta esa fecha. Es evidente el retorno a la poesía y el mantenimiento de una sostenida producción en los últimos años. El título *Obra poética* significa la seguridad del autor de haber sentado una obra lírica y es de valor más afirmativo que la anterior denominación de *Poemas.* En el prólogo de *Obra poética* nos dice:

> He compilado en este volumen toda mi obra poética, salvo algún ejercicio cuya omisión nadie deplorará o notará [...] He limado algunas fealdades, algún exceso de hispanismo o argentinismo, pero en general, he preferido resignarme a los diversos o monótonos Borges de 1923, 1925, 1929 y 1960, así como al de 1964.

Es evidente que no se refiere a su lírica entre 1929 y 1960, y tácitamente, alude al largo hiato, dando el momento de plenitud de su poesía como de reiniciación. Borges retorna a la lírica cuando encuentra en el mundo mítico de su poesía, el símbolo conductor de la inquietud metafísica. Este encuentro se da ya con una frecuencia que permite considerar al símbolo como elemento constitutivo del mundo poético del autor. El símbolo adquiere un valor autónomo, como de cifra —álgebra y fuego— (23), válido consigo mismo, más hermético y privado que el simbolismo clásico tradicional comprensible para amplios círculos. Borges buscó el sentido autónomo de la imagen, al no hallar valor

---

(22) Véase el epílogo de *El hacedor* (Buenos Aires, Emecé, 1960.)

(23) Sentido simbólico con que Borges alude a la esencia de su poesía en «Mateo, XXV, 30», *Poemas* (1954), pp. 164-165.

simbólico en la metáfora ultraísta, dedujo, al fin, que sólo son válidas las metáforas eternas, las que el poeta puede renovar y transformar en símbolos. Según Wellek y Warren, si la metáfora se repite persistentemente como presentación y a la vez como representación, se convierte en símbolo e incluso puede también constituir parte de un sistema simbólico o mítico (24). En la plenitud lírica de Borges, hallamos un sistema simbólico que no sólo tiene valor representativo equívoco, sino que también es conductor del pensamiento metafísico. Tiene valor estructural, funciona intrínsecamente en la poesía y crea la ambivalencia portadora de unidad. En la tensión de contrarios y en el juego de apariencia y realidad, la lírica de Borges tiene influencia barroca. El análisis de páginas de Donne, de Quevedo, de Marino, revelan su preferencia por el intelectualismo y la visión paradójica del barroco. Frank J. Warnke, en *European Metaphysical Poetry,* destaca la relación entre poesía metafísica y barroca. En ambas la tensión de la imagen revela una duda sistemática con respecto a la validez de las apariencias. Sin embargo, en lo aparentemente contradictorio reside la convicción de que únicamente una última unidad espiritual es real y sólo la sensibilidad puede ser fuente de conocimiento (25).

La poesía barroca y la metafísica son fenómenos paralelos y coincidentes, pero hay una diferencia esencial en la solución del choque de contrarios; la misma que existe entre distorsión y equilibrio. Odette De Mourgues, en *Metaphysical, Baroque and Precieux Poetry,* señala esta distinción:

> *In metaphysical poetry we judge a poem by the art*
> *with which the poet achieves the reconciliation*
> *of clashing opposites. In baroque poetry we should*
> *judge a poem by the art with which the poet*
> *expresses the experiences of a sensibility*
> *determined to go, unchecked, to the bitter*
> *end of its reactions to the problems of the age* (26).

El sentido de «clashing opposites» es esencial en la imagen metafísica de Borges, cuya solución es el equilibrio, la unidad de contrarios. En el sistema simbólico borgiano el principio de identidad es la motivación conductora, y reclama para su mantenimiento, la unidad y el orden final. Nos interesa, entonces, determinar el valor del símbolo «privado» en la poesía metafísica personal de Borges.

---

(24) Véase R. WELLEK y A. WARREN: *Ob. cit.*, p. 225.

(25) Véase FRANK J. WARNKE: *European Metaphysical Poetry* (Yale, University Press, 1961), «Introduction», p. 1.

(26) Véase ODETTE DE MOURGUES: *Metaphysical, Baroque and Precieux Poetry* (Oxford, 1953), p. 74.

En el poema «Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona» (27) se dan reunidos los símbolos preferidos del sistema. El poeta reconoce el arduo lenguaje que en la antigüedad era palabra cotidiana y que hoy es «símbolo de símbolos». El hablante siente que él también, en una remota antigüedad ya pronunció «aquellas laboriosas palabras».

Que, con una boca hecha polvo,
Usé en los días de Nortumbria y de Mercia,
Antes de ser Haslam o Borges.

El sentido equívoco del símbolo de identidad del ser (el mismo, el otro) se amplía en los versos siguientes, que traducen la angustia y el gozo de esa contemplación.

Alabado sea el infinito
Laberinto de los efectos y de las causas,
Que antes de mostrarme el espejo
En que no veré a nadie o veré a otro
Me concede esta pura contemplación
De un lenguaje del alba.

El «alabado» e «infinito laberinto» encierra el caos del mundo, donde todo cambia, donde la palabra muere, pero a su vez significa la lúcida posibilidad de rescatar la palabra, que volverá a vivir como verdad eterna.

El espejo reúne también efectos antitéticos; el símbolo que refleja la repetición de las formas, fija asimismo en el momento definitivo de la muerte, la imagen única y reveladora de la nada, o de Dios. Así, en un mismo poema, tres símbolos se integran en el principio unificador de la identidad: unidad-pluralidad del ser; laberinto, caos-orden; espejo, pluralidad-unidad de la imagen.

En el poema «A un poeta sajón» (28) se define el principio de identidad en la unidad autor-lector.

Hoy no eres otra cosa que unas palabras
Que los germanistas anotan.
Hoy no eres otra cosa que mi voz
Cuando revive tus palabras de hierro.

La creación poética se cumple en el círculo autor-lector, y la poesía revive en la voz del «leyente». Borges, poeta al fin, anhela la perdurabilidad de su obra.

---

(27) *Obra poética*, p. 216.
(28) *Ibid.*, p. 246.

Pido a mis dioses o a la suma del tiempo
Que mis días merezcan el olvido,
Que mi nombre sea Nadie como el de Ulises,
Pero que en algún verso perdure
En la noche propicia a la memoria
O en las mañanas de los hombres.

El símbolo *Nadie* significa también la confluencia de contrarios. Ulises es *Nadie* en su condición de mortal, pero es *Alguien* en la memoria de los hombres.

«Ewigkeit», poema de la angustia temporal, es revelador del «escepticismo esencial» (29).

Torne en mi boca el verso castellano
A decir lo que siempre está diciendo
Desde el latín de Séneca: el horrendo
Dictamen de que todo es del gusano.

El transcurrir del tiempo, que devora y transforma, aporta un sentido de nihilismo, que conduce el pensamiento lírico de los dos cuartetos del soneto. Pero en los tercetos se detiene el fluir dinámico de las imágenes y cambia la actitud del hablante.

No así. Lo que mi barro ha bendecido
No lo voy a negar como un cobarde.
Sé que una cosa no hay. Es el olvido;
Sé que en la eternidad perdura y arde
Lo mucho y lo precioso que he perdido:
Esa fragua, esa luna y esa tarde.

Ante el tiempo sucesivo que encierra la certeza de la destrucción y el fin, la eternidad introduce el dualismo simbólico del tiempo que es instante vivido y que perdura en lo intemporal. La tensión de la ambivalencia contradictoria se resuelve así, en un equilibrio unificador: tiempo, sucesión-eternidad.

Consideraremos, por último, un poema arquetipo del encuentro de la lírica y la metafísica: «Arte poética» (30), donde la unidad del símbolo se proyecta a la unidad universal.

Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.

---

(29) *Obra poética*, p. 252.
(30) *Ibid.*, pp. 223-224.

Borges recrea las metáforas eternas que asumen valor de símbolo en el juego sintáctico y en el recurso del retruécano:

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar, y que la muerte
Que teme nuestra carne es esa muerte
De cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
De los días del hombre y de sus años,
Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor y un símbolo.

La dimensión del tiempo filosófico adquiere las dos perspectivas fundamentales del conflicto borgiano: sucesión-eternidad. El poeta maneja hábilmente la ambivalencia del símbolo en su contradictorio significado. El transcurrir del tiempo, como el correr del río, son también el mismo tiempo y el mismo río, y su permanencia logra rescatarse plenamente en el símbolo. El arte, el tiempo, el río, el ocaso, la poesía, pueden así recobrar eternidad.

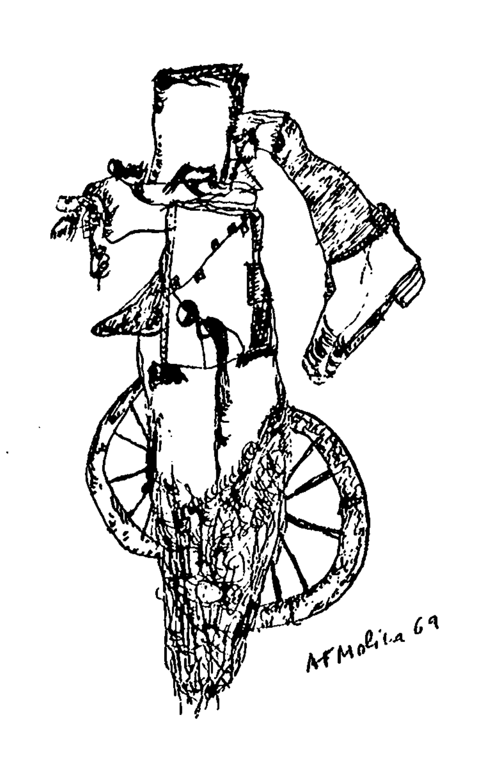
Un triste oro, tal es la poesía,
Que es inmortal y pobre. La poesía
Vuelve como la aurora y el ocaso.

La última estrofa, que retorna al motivo inicial del río, cierra el sentido circular del poema. El símbolo *oxymoron,* en su dualismo el mismo-el otro, conduce la estructura del verso. El sentido cíclico de la estrofa y la rima (abba) confieren también valor unificador al proceso lírico. La rima circular, recurso ya usado en «La noche cíclica», agrega en «Arte poética» la novedad de repetir la palabra completa en el reclamo de la rima. Asimismo, la frecuente repetición de palabras símbolos con valor equívoco, da mayor dinamismo al fluir del retorno, Todo en el universo, que es una unidad, vuelve con precisión cíclica. El símbolo de la identidad encierra el sentido de unidad universal.

La poesía de Borges halla la justificación de su estética en el hallazgo del símbolo metafísico personal, *oxymoron,* que refleja el tono y la actitud vital del hablante lírico: escepticismo esencial, cuya tensión aporta la antítesis de un elemento dinámico positivo, conductor de la unidad.

Hemos interpretado así, las tres etapas de cambios fundamentales en la lírica borgiana, hasta llegar al momento presente, plenitud lírica que es la culminación de un proceso cíclico, cuyos elementos contradictorios portan la dialéctica de un equilibrio unificador.

ZUNILDA GERTEL
University of Nebraska
LINCOLN, Nebraska 68508
USA



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

SISTEMATICA DE PERSPECTIVAS EN *MUERTES DE PERRO*

Muertes de perro se presenta como un caos, aunque, en realidad, se trata de una novela muy elaborada y estructurada. Esta contradicción resulta relativamente fácil de resolver: lo que para el fingido narrador es pura vivencia, trabajo preliminar, boceto de otro libro, es, para nuestra realidad de lectores, la propia novela. Su interés es que desde el principio plantea el problema, fundamental en la obra de Ayala, del relativismo de toda realidad. Aparece así una primera perspectiva, en la cual las torpezas del fingido narrador son otros tantos efectos calculados por el verdadero narrador, el novelista.

Uno de los primeros desaciertos de Pinedo, ese cronista imaginario que pretende escribir historia, es que habla, en realidad, para sí mismo el lenguaje del iniciado. De ahí una impresión de malestar, sobre todo al principio de la novela; impresión que procede de la cantidad de información que tenemos que asimilar, sin saber con qué relacionarla. Es una inmersión brutal en un mundo que se nos da por supuesto y que nosotros ignoramos. En esta situación nos encontramos desde la aparición en escena del propio narrador principal, por medio del cual nos vamos enterando, como por casualidad, a lo largo de una digresión, de lo que es —tullido, «vástago de una familia de escribas»— y luego de quién es. Se mantiene esta impresión, en parte, gracias al uso sistemático de instrumentos anafóricos —demostrativos, artículos, pronombres— cuyo antecedente nos es desconocido:

> ¿Acaso este viejo Olóriz, lisiado ya y no menos impedido que yo..., no es quien está, en cierto modo, dirigiendo ahora, entre nosotros... la horrible zarabanda? (p. 8) (1).
>
> ... el mismo oscuro, turbio y atravesado sujeto que había de desencadenar los acontecimientos trágicos, para ser en seguida su primera víctima: el secretario particular Tadeo Requena (p. 9).

Hay que tener en cuenta que en ambos casos se trata, claro está, de la primera aparición de un personaje. En el segundo, condición, ca-

(1) La edición citada es: *Muertes de perro*, Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1958. Por conveniencia de método he designado como capítulos las treinta secciones que componen el libro y que sólo llevan número de orden.

rácter, destino, todo esto se nos da por anticipado, de una manera extremadamente sintética, antes que el soporte necesario e imprescindible, constituido por el nombre del personaje.

De la misma manera, cuando Tadeo Requena entra en casa de su preceptor, don Luis Rosales, le vemos en un principio impaciente y temeroso a la vez, y es para nosotros una serie de choques sucesivos el saber que don Luis tiene hijos, que Tadeo los conocía ya; en primer lugar, una hija, que es la única que inspira a Tadeo esos sentimientos encontrados, y también un hijo, considerado como entidad despreciable —en la página siguiente se nos revela que es un anormal. Y aun para presentar los hechos de un modo tan «lógico» ha sido preciso reelaborar los datos que se nos dieron en la forma siguiente:

> El joven pueblerino ansiaba encontrar allí a los hijos de don Luisito, y temblaba al mismo tiempo ante la sola idea de enfrentarse con ellos; o, para decirlo exactamente, con ella, María Elena; pues el chico, Angelo, apenas podía preocuparle (p. 44).

El mero hecho de saber que don Luis tenía hijos constituye ya una sorpresa; pero, después del primer momento, aceptábamos el «ellos» que les alude, e inmediatamente de ese «ellos» surge un «ella» que nos deja todavía más confusos que el mismo «hijos». Si el mecanismo es fundamentalmente idéntico en los tres ejemplos que acabamos de citar, en la medida en que los anafóricos son tales para el personaje imaginario, pero no para nosotros, el efecto de sorpresa es mucho mayor en el último por lo escueto del pronombre y la poca distancia que le separa del nombre (2).

Hasta en el menor detalle se ve que la cronología es exactamente inversa de la que sería de esperar. Se nos coloca en un «después» de un «antes» desconocido, que sólo se nos entrega *a posteriori*. A este respecto, se puede decir que *Muertes de perro* es la novela de la anticipación sistemática, sabiamente dosificada.

De ahí el efecto cómico que produce, por contraste, la frase en que un sacerdote se toma la molestia de precisar por cortesía: «el señor Luna, un español que tiene el negocio de ramos generales en San

---

(2) Puede relacionarse este ejemplo con el principio del capítulo VI: «A propósito de éste, de don Lucas Rosales...» Aquí el pronombre alude, efectivamente, a algo conocido, ya que se acaba de mencionar a don Lucas al final del capítulo anterior. Sin embargo, la ruptura material y mental que constituye el paso de un capítulo a otro procura la misma sensación de extrañeza frente a un principio tan elíptico. Cf. igualmente el principio del capítulo XIV: «Decía que, tras el entierro y solemnes exequias de mi tío Antenor, doña Concha se llevó a la viuda, su inseparable Loreto, a vivir consigo en el Palacio», lo cual supone un leve engaño, pues lo único que ha dicho Pinedo a este propósito ha sido lo siguiente: «Esto me lo contó Lorento bastante tiempo después..., cuando ella, *instalada en el Palacio Nacional...*»

Cosme...», cuando ese «gallego Luna» es para Pinedo y para nosotros «un antiguo conocido».

Pero este efecto cómico sólo es posible cuando la novela está ya bien avanzada (p. 160), en un momento en que nos hemos convertido en cómplices y hemos perdido de vista la violencia con que al principio esta complicidad nos fue impuesta. Pues, en efecto, al desasosiego de un principio suceden ciertas satisfacciones. Tratados como iniciados en las primeras páginas, hemos llegado a serlo. Descubrimos ese supuesto conocido por relaciones que vamos estableciendo. Pero ese descubrimiento nos exige un cierto trabajo de colaboración que impide toda pasividad (3). A diferencia de lo que ocurre con otros experimentos en el campo de la novela, la colaboración es aquí más que una sugerencia, es una imposición, so pena de abandonar la lectura.

El lector que se presta a este juego queda tanto más satisfecho de los avances de su lucidez cuanto que a menudo las informaciones que recibe le son ofrecidas como secretos que pocos poseen:

> Pero hay algo que todavía nadie conoce, y es uno de los secretos que yo revelaré al mundo: a saber, que... (p. 16).
>
> Pocos podrán jactarse de conocer con exactitud la barbaridad que, antes de suprimirlo a tiros, se perpetró en el llorado senador (p. 48).
>
> Esta conversación... me ha permitido conocer, entre otras muchas cosas de interés positivo, detalles inapreciables acerca de la muerte de Bocanegra, cuyas particularidades parecían destinadas a quedar tan en la oscuridad como si se tratara del asesinato de un remotísimo rey godo (p. 127).

Y así el lector se encuentra en una posición de superioridad con relación a ciertos personajes de la novela que no conocen más que una parte de la realidad.

Esto es lo que ocurre con el verdadero desfile de cadáveres de los dos primeros capítulos, especialmente del segundo. Por el número de muertos (once), *Muertes de perro* responde, en efecto, al título o, por lo menos, a la primera palabra del título. De estas once muertes, ocho aparecen en los dos primeros capítulos, y en cuanto a ellas, no hay sorpresa; se nos dice llanamente, de un modo más o menos conciso, que los personajes en cuestión han muerto:

> ... desde la muerte del presidente Bocanegra... (p. 1[illegible]).
>
> Viene luego el regodeo en los detalles macabros, el asombro y la admiración de las pretendidas ejemplaridades. Apareció el Chino López suspendido por los pies a un árbol en la Cortada de San José

---

(3) Cf. K. Ellis: *El arte narrativo de Francisco de Ayala*, Gredos, B. H. R. Madrid, 1964. «... el lector se ve forzado a tomar parte activa en el proceso creador de la novela» (p. 200).

> Bendito, y observando que entre los podridos dientes le habían atascado la boca con sus propios testículos, ¿quién no recordaría sus siniestras y celebradas gracias de castrador avezado y quién no traería a colación el nombre del difunto senador Rosales, su «cliente» más notorio? O ¿cómo no suponer, por ejemplo, que al majadero de José Lino Ruiz (Dios le haya perdonado) lo que le costó el pellejo fueron —pues ¡qué otra cosa iba a ser!— sus ufanas series de interminables carambolas en el Gran Café y Billares de La Aurora; y al gallego Rodríguez, sus gramatiquerías puntillosas en las columnas de *El Comercio*? (pp. 14-15).

Pero ¿cómo y por qué murieron algunos de estos personajes, qué consecuencias pudo tener su muerte? A aclararnos esto está dedicada la mayor parte del libro. A título de ejemplo, tomemos el caso del senador Rosales.

Primero, como hemos visto, el nombre del senador aparece precedido por la palabra «difunto»; además viene, traído a colación, al final de una cláusula cuyo principio está enteramente dedicado a la muerte de otro personaje, desconocido también, el Chino López. Seguimos, en realidad, el movimiento psicológico de alguien que ha presenciado los acontecimientos referidos y que, por el conocimiento que de ellos tiene, establece, remontándos al pasado, una relación entre castigo llamado «ejemplar» y lo que le da carácter de ejemplaridad. Pero esto es caminar al revés histórica e incluso lógicamente, puesto que, como más adelante se verá, toda la importancia del Chino López se debe al hecho de que don Lucas fuera su «cliente».

La segunda mención del senador se hace casi con las mismas palabras, con la única diferencia de que el artículo «el» está ahora sustituído por un posesivo: «*nuestro* difunto senador». Ya no es Pinedo quien habla, sino Tadeo Requena. También él acaba hablando del senador a propósito de otro personaje, de don Luis Rosales, hermano de don Lucas, a quien reconoce entre los miembros de la corte del Presidente Bocanegra. Entonces nos enteramos además de que la casona de los Rosales en San Cosme, la «casa de los señores», está cerrada desde la *muerte violenta* del senador, cuya viuda salió del país y cuyo hermano ha sido nombrado ministro.

Luego, unas cuantas páginas más adelante, tres datos nuevos, a renglón seguido uno de otro, vienen a ensanchar el campo de nuestros conocimientos:

1) La palabra «asesinato», que concreta a «muerte violenta», expresión que ya añadía algo al adjetivo «difunto».

2) La explicación política de la muerte del senador *(único miembro de las antiguas familias capaz de inquietar en serio al dictador)*.

3) El escándalo que provocó el que don Luis, su hermano, aceptara en tales circunstancias el nombramiento de ministro.

Al mismo tiempo que se amplía, se concreta el campo de nuestra información, y la presencia de don Luis junto a Bocanegra cobra para nosotros un valor completamente distinto.

Tres páginas más lejos siguen otras indicaciones sobre la acción política de don Lucas, con detalles —entre otros, el lugar— sobre el atentado que sufrió, y todos estos elementos nuevos nos son dados bajo la forma de una cita indirecta de noticias periodísticas.

> Así, pues, cuando, bajo grandes titulares en rojo sensacional, publicaron los periódicos la noticia de que el senador por la provincia de Tucaití, don Lucas Rosales, había sido abatido a tiros en ocasión que remontaba la escalinata del Capitolio para asistir a la sesión del Senado... (p. 36).

Sigue un informe del ministro plenipotenciario de España, que añade más detalles sobre el atentado, interpretándolo y presentando a don Lucas como el defensor de las fuerzas del orden frente a la anarquía, que se instaló con Bocanegra. Informe que termina con una alusión, formulada con reserva, a una «seudooperación quirúrgica», de la que nosotros, los lectores, sabemos más que el propio informador.

A la visión del ministro se opone la de Tadeo Requena, para quien don Lucas es un personaje muy distinto:

> ...hoy nadie puede oponerse impunemente a las reivindicaciones populares, como había pretendido hacerlo, con toda su brutal arrogancia, su hermano mayor, el odioso don Lucas (p. 47).

Dos páginas después, en un nuevo capítulo, Tadeo concreta los motivos de su antipatía, evocando no ya la acción política de don Lucas, sino al cacique tal como lo veían los vecinos de San Cosme:

> Me lo veo... me lo veo aún, enorme y taciturno, con su gran sombrero sobre las cejas, el cigarro en la boca y las altas botas de cuero bien lustrado. Recordando su presencia imponente, nadie hubiera podido decir que mi don Luisito fuera hermano suyo. El bestia aquel ofrecía al odio de arrendatarios, aparceros y peones la corpada más gigante que yo haya visto en mi vida, si no es que ahora se me crece su sombra en la memoria... A caballo metía miedo: la gente bajaba la cabeza o distraía la mirada mientras pasaba el torbellino; pero cuando iba a pie no había quien no se le sacara el sombrero llamándole patrón y amo... (p. 49).

A continuación, como declara Pinedo, dice lo que sabe de la famosa «operación quirúrgica» o, mejor dicho, cede la palabra al Chino López,

el cual la cuenta a su modo unos cuantos meses después de la muerte del senador. Para concluir, Pinedo se permite —cosa que censura en los otros, y es éste uno de los rasgos característicos del personaje— un chiste que también tiene valor de indicación cronológica: «*Me pregunto yo qué hubiera pensado el señor secretario particular don Tadeo Requena si llega a conocer el final que la suerte reservaba a su Chino López cuando ya se las prometía tan felices...*» (p. 51), lo cual es una forma de recordar que Tadeo murió antes que el Chino.

Se observará que todo el capítulo VI, del que acabamos de hablar, no es sino una glosa de la frase tan densa y cuajada de alusiones en que apareció don Lucas por primera vez, con la diferencia de que en esta glosa se presentan los hechos conforme a la lógica histórica: odio y terror inspirados por don Lucas a los vecinos de San Cosme, castración y muerte de don Lucas, muerte del Chino. La frase alusiva seguía, en cambio, según hemos apuntado anteriormente, el orden inverso. Por el contrario, el capítulo dedicado a la castración sucede al que evoca ampliamente la muerte del senador, lo cual supone una nueva inversión del orden histórico.

Con esto podemos pensar que el asunto está terminado, y de hecho, durante muchas páginas no se vuelve a mencionar a don Lucas. Pero he aquí que en el capítulo XVIII, a partir de la página 133, surge una novedad capital, que también lo es, aunque en grado menor, para Pinedo. Para el lector, en efecto, se abre ahora una doble perspectiva: una perspectiva de anterioridad, llamada «prehistórica», que nos refiere a una época muy anterior a las luchas políticas contra Bocanegra, y otra perspectiva de posterioridad, sucesiva a la muerte de don Lucas (ésta ya la conoce Pinedo), en que vemos cómo la influencia del senador se sigue manifestando más allá de su muerte. Con esta doble apertura, toda la novela sufre un cambio de enfoque, tanto lo que llevamos leído como lo que queda por leer, ya que, como dice uno de los personajes, «todo lo que ha pasado puede considerarse como una revancha de los Rosales».

De *los Rosales*, pues la acción póstuma del senador lleva a hablar del suicidio de su hermano, que le secunda, y de quien sabíamos ya que había muerto en el momento en que Pinedo contaba su relato «sí, Luisito Rosales había sido siempre un extravagante sujeto, y *su muerte confirmaría luego* que su extravagancia tocaba los linderos de lo patológico»), aunque ignorábamos en qué circunstancias y cómo insertar su muerte entre los acontecimientos que poco a poco van ordenándose para nosotros con relación a ciertos puntos de referencia.

Luego, por una de esas carambolas de las que Ayala es maestro, la muerte de don Luis nos lleva otra vez a la de don Lucas o, mejor

dicho, a la despedida silenciosa, digna de un héroe de la *Ilíada,* con que se separó de su mujer y de sus hijos, antes de salir para una muerte que sabía cierta. Esclarecimiento que sirve, en cierto modo, de enlace entre la hazaña del Chino y la muerte de don Lucas, y que nos proporciona una carta de la propia viuda, quien, como vimos al principio del libro, tuvo que exiliarse.

Tal como hemos hecho la lectura, por necesidades del análisis, constituye un contrasentido, en la medida en que nos ha llevado a enlazar, a presentar de una manera consecutiva, los elementos de un tema que el novelista se empeñó en entrelazar con otros, haciéndolo aparecer y desaparecer de un modo inesperado. Este análisis era, sin embargo, necesario para evidenciar el mecanismo básico de la novela, que consiste en oponerse en su desarrollo a la linearidad del tiempo histórico.

Por medio de un recurso muy característico del autor, el de desorientarnos, al paso que nos da la clave, un pasaje del principio de la novela llevaba en cifra este mecanismo, cosa que la ceguera inicial no nos permitió apreciar:

> ... siendo más cierto que en la realidad, y tal como las cosas se desenvolvieron, no hubo nada de semejantes bataholas..., sino, sencillamente, que tal vez una mañana, cuando está uno terminando de afeitarse, alguien, otro huésped de la misma pensión, acude a contarle, con la excitación natural, que el presidente Bocanegra ha amanecido muerto después de la trasnochada de una fiesta oficial en Palacio. Y, claro es: se conjetura en seguida y se da por hecho que habrá sido un ataque al corazón, pues ya antes se solía temer con celosa y compungida maledicencia que sus excesos alcohólicos y otros lo empujaran a tan repentino fin. Pero no será hasta luego, más tarde, a la hora del café, en la sobremesa, que al cabo vendremos a enterarnos... de la sensacional versión: Su Excelencia murió asesinado, y nada menos que por su propio secretario particular, el joven Tadeo Requena, a quien tanto había protegido; y muy probablemente, a consecuencia —podía sospecharse— de líos de alcoba; y de que el matador, a su vez, aquella misma madrugada... (p. 14).

El éxito ha consistido en hacer que la ironía del pasaje, donde se muestra con toda claridad cómo se ensartan las piezas del *puzzle,* sólo se advierta *a posteriori* también, constituyendo, por el número de alusiones insospechadas que encierra, otro *puzzle.*

Sin embargo, sería simplificar mucho imaginar que el novelista se contentó con ordenar los hechos según una sucesión que va, no de A a Z, sino de Z a A; en primer lugar, porque las cosas distan mucho de ser tan sistemáticas, ya que estos juegos cronológicos se prestan a numerosas variantes, y en segundo lugar, porque existen otras perspectivas que la mera temporal. Por ejemplo, se nos ofrece en torno a don

Lucas una serie de testimonios, desde el más impersonal (noticias necrológicas publicadas por los periódicos, informe de un diplomático, confidencias de un periodista) al más íntimo (visión de Tadeo Requena y de los vecinos de San Cosme, fanfarronadas del castrador, evocación de las relaciones «prehistóricas» de don Lucas con la futura Presidenta, carta en que su viuda revela secretos que dice no haber confiado a nadie). Cierto es que Lucas Rosales es, por más de un título, un caso extremo, y por eso lo hemos elegido. Unico personaje fundamental mudo, que no tiene existencia más que por la mirada de los otros: «*me lo veo*», dice Tadeo; «*me lo veo aún*...», mientras que su mujer: «*lo miraba* en pie, alto y fuerte y erguido, lleno de su gran hombría...» Una de las características del mundo de Ayala es que en él vemos las cosas y los seres por mirada intermedia, sea o no la presencia de esta mirada—que puede ser la de la memoria, que también puede ser singular o colectiva—, materializada por verbos como «ver», «mirar» o —palabra reveladora—«observar». Consciente o inconscientemente, casi todas las criaturas novelescas de Ayala son testigos. *Consciente o inconscientemente,* pues aquí también interviene un juego de perspectivas, ya que el observador más consciente siempre es el más oscuro, el que no solía existir para los demás, el que ve sin ser visto. En la perspectiva de la novela, aquel observador secreto es el que lleva la voz cantante y a quien, paradójicamente, deben la existencia los que le despreciaron o ignoraron. Por otra parte, la importancia que este personaje cobra le condena, por lo menos, en *Muertes de perro.* Si la presencia de un observador al margen no es una excepción en la obra de Ayala (cf., entre otros ejemplos, «La barba del capitán», en *Historia de macacos),* se le añade aquí profundidad, haciendo que sean no ya uno, sino dos, que además tienen suertes paralelas, transformándose el primero de ellos, bajo la mirada del segundo, en observador observado.

Nada nos muestra mejor cómo se organizan las diferentes visiones y qué jerarquía se establece entre testigos que lo son en diferente grado que el empleo de la primera persona. En *Muertes de perro* hablan en primera persona:

1) Pinedo, por supuesto.

2) Todos los autores de fuentes escritas: Tadeo, el ministro plenipotenciario de España, María Elena, la superiora del convento de Santa Rosa, la viuda del senador Rosales.

3) Los que informan de viva voz a Pinedo, y cuyas confidencias a menudo reproduce él en estilo directo.

4) Por fin, todas las personas cuyas palabras citan los testigos enumerados anteriormente: Bocanegra, la Presidenta, don Luis, el Chino López, Camarasa, etc.

Precisamente sería esto —el empleo múltiple y contrastado del «yo»— lo que más haría pensar en la novela epistolar —esto y además la manera en que se siguen, se ensartan y oponen los capítulos—. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la novela epistolar, en que cada corresponsal, en el momento en que escribe, es independiente de los demás y se encuentra en un plano de igualdad con ellos, en *Muertes de perro* hay un juego de primeras personas imbricadas. Pinedo, hablando en primera persona, cita a Tadeo, que también dice «yo»; éste, a su vez, cita al Chino López, jactándose de sus hazañas en primera persona. A este imbricarse de las primeras personas corresponde una superposición de épocas, pues el Chino López se acuerda de un hecho *pasado* y se vanagloria en un *presente,* que viene a ser un *pasado* para el Tadeo que escribe sus memorias, y se sitúa en un *presente* que Pinedo evoca como un lejano *pasado,* con la ventaja que le da el saber lo que ha ocurrido desde entonces, o sea en la misma posición de superioridad en que Tadeo se colocaba frente al Chino López.

Ciertamente, la oposición pasado-presente y las sorpresas que reserva son bastante corrientes en las memorias reales o imaginarias. Basta recordar uno de aquellos pasajes de Saint-Simon que le encantaban a Marcel Proust por los choques de perspectiva que producen:

> Je ne dirois pas ici qu'Arouet fut mis à la Bastille pour avoir fait des vers très-effrontés, sans le nom que ses poésies, ses aventures et la fantaisie du monde lui ont fait. Il était fils du notaire de mon père, que j'ai vu bien des fois lui apporter des actes à signer. Il n'avoit jamais pu rien faire de ce fils libertin, dont le libertinage a fait enfin la fortune sous le nom de Voltaire, qu'il a pris pour déguiser le sien.

Pero vemos cómo esta perspectiva —digamos, de primer grado— la sustituye Ayala mediante un hábil juego de citas imbridadas —o sea, de presentes superpuestos, ya que la vigencia del habla es posible sólo en presente—, por una perspectiva multiplicada como por un juego de espejos. El verdadero presente del lector frente a la ficción sólo llega a instituirse al final, en el momento en que él mismo ocupa, a su vez, la posición de superioridad que sucesivamente se atribuyeron Tadeo y Pinedo.

El ángulo bajo el cual se ven las cosas y la mirada que se les dirige condicionan el modo en que se habla de ellas, puesto que nombrar es asir, aprehender la realidad. Por consiguiente, los juegos de perspectiva que acabamos de mencionar hacen surgir automáticamente el problema de la denominación. A realidad múltiple, denominación variable. Este es un problema que se encuentra siempre presente en la obra de Francisco Ayala y que está en la base de algunos de sus

hallazgos de más cruel ironía. Buen ejemplo de ello es la forma en que se habla de los personajes. En primer lugar, éstos tienen a veces nombres simbólicos, lo cual ya les sitúa en una perspectiva, en la medida en que hay que interpretarlos. Este es el caso de Bocanegra (4). Además, los personajes de Ayala a menudo tienen apodos, y a veces más de uno: «Y sí, ella era; la misma: la célebre Nelly, alias *Potranca*, alias *Chajá*, la Nelly *Bicicleta* (de *Encuentro*, en *Historia de macacos*). Los diferentes apodos pueden aplicarse simultánea o sucesivamente, pueden verse consagrados por el uso y la publicidad o puede que estén reservados a un pequeño número de iniciados; se da el caso extremo de que un apodo es usado solamente por la persona que lo inventó. Son, según los casos, fáciles de descifrar o están unidos a una anécdota que hay que conocer. Como quiera que sea, su papel siempre es idéntico, el que por naturaleza tiene todo apodo: el de ofrecer de un ser una imagen particular, que completa, limita o contradice la que antes teníamos de él, pero de todos modos nos mueve a mirarlo con ojos distintos. Así Bocanegra, cuyo nombre de por sí es ya simbólico y se presta al juego *Bocanegra* o *Almanegra*, es conocido de todos bajo el mote político de *Padre de los Pelados* (abreviado: P. P.), deformado en una letrilla satírica: *Pai'e los Pelaos*. Es además, para su secretario, el *Gran Mandón*, y por carambola, su mujer, doña Concha, la Presidenta, se convierte en *Gran Mandona;* y resulta que como esta señora es designada por la prensa con la expresión de *Primera Dama*, el coronel en que ella funda sus esperanzas al ser asesinado su marido, siempre según la acomodación del género, se convierte en *Primer Damo*.

Lo original no es el empleo de apodos ni siquiera su carácter pintoresco, que corresponde a algo muy vivo en la realidad y en la literatura española e hispanoamericana. Recuérdese, a título de ejemplo y sin salir del dominio español, el uso que Cela y Delibes hacen de los motes; Delibes en particular en su novela *Las ratas*, en la que todos los vecinos de un pueblo tienen su mote. La novedad en Ayala está en las transferencias que consigue yuxtaponiéndolos, deformándolos o practicando esas carambolas de las que acabamos de dar una muestra.

Una página de *Historia de macacos* ilustra admirablemente cómo se integra esta problemática del apodo en el marco más amplio de la denominación variable que, tejiendo como una red en torno a los seres y a las cosas, constituye la propia base de su existencia novelesca. Se trata de un pasaje en que todos los representantes masculinos de una colonia española, habiendo descubierto que una señora tenida por livia-

(4) La perspectiva abierta es, a veces, una alusión literaria. Cf. en *Rapto* (*Raptos, violaciones y otras inconveniencias*. Alfaguara Literaria, 1966) los nombres de Vicente de la Roca, Patricio y Fructuoso, doble e irónico homenaje a Cervantes y a Garcilaso.

na es en realidad, una «profesional», ya no saben cómo mencionarla cuando la aluden:

> El insorportable Ruiz Abarca tenía sentada cátedra y despotricaba, en un casi fastuoso alarde de grosería, poniendo a los pies de los caballos el nombre de la Damisela Encantadora o —como otras veces la llamada algunos...— la Ninfa Inconstante. Dicho sea entre paréntesis: el nombrarla no había ocasionado dificultades siempre, desde el comienzo de la aventura, cuando llegó a la colonia y se la designaba como la señora de Robert o como la directora de Embarques... Mas ¿cómo mentarla después? Azorante cuestión, si se considera cuánto había ído cambiando el tipo de las relaciones tejidas alrededor suyo a partir de las primeras murmuraciones... El de doña —doña Rosa— había sido un título honorable que, sin embargo se prestaba algo a la reticencia y que, por eso, se mantuvo muy en curso como valor convenido. Pero aún éste se haría inservible cuando, descubierto el pastel, cualquier ironía se tornaba en seguida contra nosotros mismos, como burladores burlados, y cuando, aunque mentira parezca —¡enigmas de la condición humana!—, comenzáramos a sentirnos desamparados y extraños por la ausencia de Rosa, como si esta ausencia nos pesara más que la burla sufrida. A partir de entonces, se haría costumbre aludirla por el solo pronombre personal *ella*, que, de modo tácito y por pura omisión, realzaba la importancia adquirida por su persona en nuestra anodina existencia (5).

La importancia del análisis que acompaña a la presentación caleidoscópica de Rosa procede de que pone énfasis en la relación existente entre la dificultad del problema de la denominación y el relativismo de las relaciones humanas y, de un modo más general, de toda aprehensión de la realidad. La sensación de malestar proviene de un cambio exclusivamente subjetivo operado con respecto al objeto nombrado, y que se ha producido por medio de un proceso en que intervienen nociones de espacio *(alrededor suyo)* y de tiempo *(siempre, desde el principio, había ido cambiando, a partir de, cuando, a la postre...)*. De las combinaciones que permiten estas dos variables, Ayala ha sacado múltiples efectos. En el ejemplo que acabamos de citar, la mirada que condiciona las diferentes apelaciones, es una mirada colectiva. Hemos visto, en cambio, cómo se teje en torno a don Lucas Rosales una red

---

(5) «Ella», que podemos relacionar con el «ése» o «él», que Julita, la joven «víctima» de la novela titulada *Rapto*, emplea *a posteriori* para hablar de su raptor. Cf. también *Muertes de perro*, p. 169:

> Al recapacitar en lo que he hecho, en cómo me he entregado sin resistencia alguna, ni siquiera íntima, no consigo librarme de la idea de que así me hubiera entregado en cualquier momento, siempre que se le hubiera antojado a él...
>
> ¡Esa soy yo, pues! Soy *eso*. De repente me descubro a mí misma...

Aquí, como se ve, otra joven, María Elena, va más lejos, puesto que emplea la forma neutra del demostrativo; también es verdad que en este caso ya no se trata de descubrir a otro, sino de un ahondar en la propia intimidad.

de testimonios que va desde el más exterior al más íntimo. En este juego de perspectiva a lo Rashomon, además de tener cada testigo su lenguaje, determinado por la posición social que ocupa, por su temperamento o el carácter profesional de su testimonio, la afectividad y la pasión colorean sus palabras. Así es que lo que la viuda del senador llama «su gran hombría», Tadeo lo ha evocado con sarcasmo al llamar a don Lucas «el muy hombrón», y el Chino López ha descendido al nivel más bajo al pretender haberle dicho, después de la famosa «operación quirúrgica», «se acabaron los gallitos». El orden no lleva necesariamente de la palabra más «noble» a la expresión más relajada, ya que, cronológicamente, «el muy hombrón» es inmediatamente anterior al «se acabaron los gallitos», mientras que «su gran hombría» sólo interviene como factor de inversión afectiva muchas páginas más lejos. Sin embargo, aquel orden es el más frecuente, sobre todo cuando un personaje habla cambiando de registro y ajustando la imagen, en un movimiento paródico en que chocan entre sí distintos niveles semánticos, el más solemne cobrando *a posteriori* un matiz burlesco:

> *Nuestro muy ilustre Presidente,* que era ya doctor *honoris causa,* recibe ahora las palmas académicas...
>
> ... Pero no; ¡qué va! *Nuestro Bocanegra* no se paga de baratijas... Pues así, con sus botas y sus espuelas, y la camisa despecheretada, ha acudido *el hombre* a sentarse entre los papagayos de la Academía... (p. 67).

El lector recordará la visión «objetiva» de la muerte del Chino López: «Apareció el Chino López suspendido por *los pies* a un árbol en la Cortada de San José Bendito, y, observando que entre los podridos dientes le habían atascado la boca con *sus propios testículos...*» He aquí en lo que llega a transformarse, corregida y aumentada, al final del capítulo VI: «Me pregunto yo qué hubiera pensado el señor secretario particular don Tadeo Requena si llega a conocer el final que la suerte reservaba a su Chino López, cuando ya se las prometía tan felices: *colgado por las patas, y tragándose sus propias vergüenzas...*» Falta todavía otra versión, la última, que ya no es de Pinedo, sino de don Antonio, el sacerdote a quien vimos presentando al gallego Luna: «Una mañana apareció el cuerpo de un hombre, cierto vecino, un tal López, *colgado como gallina por los pies...*» (p. 102). Además de que vuelven a aparecer los «pies», que habían pasado a «patas» en la segunda versión, y del efecto humorístico producido por la cuidadosa introducción de un personaje que antes había surgido de la nada sin más comentarios (se observará que al hablar don Antonio se sustituye sistemáticamente «el» por el indefinido «un»), la seudoomisión del de-

talle escabroso, hasta ahora considerado como inseparable del resto de la imagen del Chino colgado, y que, con todo, llega a asomar en la palabra «gallina», confiere a esta frase, aparentemente anodina, una virulencia satírica que todo lo debe a un juego de perspectiva. El cura parece situarse aquí en el campo semántico «neutro» que Pinedo había abandonado por otro, más afectivo, pero lo hace con una restricción que en realidad lleva una carga emocional tal vez mayor que la de la versión segunda.

Puede que el choque entre los diferentes niveles emocionales del lenguaje ocurra con varios capítulos de intervalo; con más frecuencia se producen en el curso de un mismo capítulo, y hasta de la misma página (este es el caso para la recepción de Bocanegra en la Academia); a veces, por fin, el choque es inmediato, yuxtaponiéndose así, en la misma frase, varios enfoques:

> Su adorado *pet*, animalejo horrible, con orejas enormes de murciélago; pero de pura raza, raro, caro, delicado, frágil, increíble, dulce animalucho... (p. 99).
>
> ¿Quién hubiera pensado que este inmundo carcamal, este venerable anciano, el señor Olóriz..? (p. 217).

El cambio de perspectiva debido al paso abrupto de un registro a otro puede venir subrayado por el paso del estilo directo al estilo indirecto o viceversa: «Yo, con *llevar el caso* a la Superioridad, me doy por cumplido... / Tuto Ramírez, claro está, le faltó tiempo para *venir con el cuento* a la Superioridad.» Además del cambio de nivel semántico que supone el paso de «llevar el caso» a «venir con el cuento», la mera sustitución de «llevar» por «venir», que indica inversión del movimiento, muestra claramente que el punto de vista ha variado. El efecto producido es entonces muy semejante al que se consigue con sólo repetir una frase, o parte de una frase, en tono paródico o indignado:

> —«Quiero verlo sin tardanza hecho un doctorcito en leyes ¿eh?; pero ¡sin tardanza!» (Así termina el capítulo III.)
>
> «Un doctorcito en leyes, y sin tardanza.» Así era Bocanegra. (Con estas palabras comienza el capítulo siguiente.)
>
> ... «En fin, ¡Dios dirá!»
>
> «¡Dios dirá! Yo, por mí, nada quise decir de momento... (p. 190).

Aunque en estos casos ya no aparezca ningún cambio semántico, el mecanismo fundamental sigue siendo el mismo, y consiste en poner en contacto dos registros a los que se puede calificar respectivamente de «positivo» y «negativo», con tal de interpretar estos términos en un sentido muy amplio, en cuanto a signos de inversión, sin que se

les atribuya ningún juicio de valor. En virtud de la ley de: «más por menos, igual a menos», sea cual fuere el orden en que se presentan los elementos positivos o negativos; «carcamal-venerable anciano» o «adorado pet-animalejo horrible», la impresión negativa es la que domina, y el efecto final es siempre demoledor.

Precisamente porque tales juegos son peligrosos se les reserva para el aparte de un personaje, para los comentarios que uno se hace *in petto*. Esto es lo que le da tanto sabor a una rectificación en la carta de la superiora del convento de Santa Rosa, que la destinataria no pudo sospechar, pero que nosotros conocemos por la copia que Pinedo saca del borrador: «... cuánto trabajo me costó tranquilizar a estas inocentes (la paraba *inocentes* se encuentra escrita encima de la palabra *necias*, tachada)...» *Necias* es la expresión espontánea del yo profundo que el yo social «evangélico» se apresuró a borrar, a reprimir. En cuanto a Tadeo, se delata cometiendo anacronismos voluntarios —detalle que con malicia señala Pinedo— para emplear un vocabulario «noble», señal de su promoción social e intelectual:

> ella, María Elena, le echó una mirada límpida y olímpica (dos palabras que, sin duda, aún no había él oído por entonces: otra especie de pequeño anacronismo)... (p. 45).

Pon fin, y entonces asistimos a un verdadero desdoblamiento, el personaje puede sorprenderse hablando como lo haría otro:

> (Me sentí hablar como él mismo hablaba; no en vano había sido mi preceptor; en las ocasiones serias, adoptaba sin proponérmelo su estilo de elocución.) (p. 116.)
>
> ¡Pero cómo! ¿Era ella quien así hablaba? No, no era ella. Se dio cuenta de mi ojeada, de mi sorpresa, enrojeció un poquito bajo sus cremas de belleza, y declaró:
>
> —Solía explicarlo un señor amigo mío... (p. 131).
>
> Después de muerta, seguía ella lanzando sus juicios perentorios, inapelables, sobre la gente.
>
> Y a mí me tocaba formularlos por ella. ¡Un talento ex-tra-or-di-na-rio! proclamaba mi padre; y yo, para mis adentros, le replicaba: un mulato atrevido. No yo: ella, desde el fondo de mí (p. 172).

Al perfecto mimetismo de esos mediums involuntarios se opone, paradójicamente y de una manera extremadamente cómica, la rigidez de una medium profesional, que vierte a su propio lenguaje las palabras que tendría que transmitir fielmente, provocando así la fuerte indignación del destinatario:

La medium era esta vez otra, una nueva. Por su boca se anunció el doctor y, sin más trámites, me conminó a que no dudara, y cumpliera lo que yo sabía. Ya, sin pensarlo más: para que no haiga que lamentar nada. *Haiga*, ¡sí!

Derribando la silla, me levanté, y salí como una tromba del cuartito oscuro...

—¡Haiga! —le grité— Haiga, ¿no? ¡Haiga, el doctor Rosales! (página 191).

Vemos así cómo el empleo insólito de expresiones a ojos vistas impropias de un personaje lo hace irreconocible. De esta forma, el lenguaje es introductor de otra dimensión, que corresponde a la perspectiva del sueño, aquella «otra realidad» a la que tan a menudo acude Ayala. En la interioridad misma de los seres es donde se manifiestan esos juegos de perspectiva en torno a los que se organiza, como hemos intentado mostrar, toda la novela.

Sin embargo, y esto es muy evidente, tales juegos de perspectiva sólo tienen valor en cuanto que se organizan con relación a puntos de referencia fijos. El retorno cíclico de ciertos personajes —el Chino López, con sus dientes podridos; Angelo, un hilo de baba congándole de los labios; la imponente silueta del senador Rosales— o de ciertos lugares —el pueblo de San Cosme sumido en el marasmo; el café de la Aurora, donde se reúnen las cotillas de la capital; el Palacio, con sus corredores, sus habitaciones y oficinas, sus balcones que dan a la plaza de Armas—, la reaparición de ciertos temas, todo esto presta al mundo de *Muertes de perro* una presencia casi obsesiva. Nada más equivocado que imaginar que no tiene realidad. Porque la tiene, y muy fuerte, es precisamente por lo que el juego de perspectivas puede instituirse.—MONIQUE JOLY *(Residénce Marly. 609, Bd. des Belles Portes, 14 Hérovil St. Clair, FRANCE).*

REDESCUBRIMIENTO DE UN ILUSTRE HISPANISTA: MARIO PENNA

Hace poco más de un año, concretamente el 30 de diciembre de 1968, fallecía repentinamente en Madrid el profesor Mario Penna. Había transcurrido toda la mañana en la Biblioteca Nacional, cuando un infarto repentino le causó la muerte. Sus familiares y allegados hicieron realidad su última voluntad: quedarse para siempre en España. Los restos del ilustre hispanista ahora reposan en la Sacramental de San Isidro, de Madrid.

Sucede muchas veces que por inercia, pereza o desconocimiento de la realidad cultural, hay vidas y obras que se escapan a la consideración pública y no encuentran el eco, adecuado y justo, en las columnas de los diarios... Algo de esto ha ocurrido con el profesor Mario Penna. Pero el ilustre escritor italiano, reconocido por don Joaquín de Entrambasaguas como «uno de los primerísimos hispanistas» de Italia, bien se merece estas líneas, que sirvan para dar noticia de su vida y sobre todo de su obra, que puede considerarse como una de las aportaciones más positivas de estos últimos años al mejor conocimiento de nuestro acervo literario.

Un italiano en Salamanca

Cuando el profesor Mario Penna llega a Salamanca, en octubre de 1941, enviado por el Ministerio de Educación, «Istruzione» de Italia, tenía cuarenta y dos años, un brillante historial como profesor y charlista, y no era un desconocido en su país, al contrario, había ya destacado como escritor. En efecto, buscando su camino, en 1932, atraído por la novelística y la crítica a la vez, había escrito una curiosa crtica tratada en forma de novela «A fior di terra», que tuvo mucho éxito y fue definida en la prensa como «aguda, vivaz, jugosa, deliciosa..., un verdadero primor de prosa». Pero no se sentía con alma de novelista y le atraía más la crítica que la novela. Ya se había especializado, en años anteriores, en ensayos sobre la obra de Goldoni, y continuó con Ariosto, Maquiavelo —y con un ensayo crítico sobre el poeta Carducci, que tuvo mucha resonancia (Carducci-Gambino, Torino, 1941).

Todo su trabajo había sido alternado con la enseñanza y con las terribles experiencias de la vida de soldado, en las dos últimas guerras mundiales.

Se instala en la capital salmantina como director del Instituto de Cultura Italiana y como profesor de la Universidad. Al año siguiente pasa desde Salamanca a Madrid. También aquí, como es natural, siguió ocupándose de Literatura Italiana (Petrarca-Manzoni), y, por razones prácticas de enseñanza, en años en que no llegaban libros de Italia, escribió una «Historia de la Literatura Italiana».

Profesor en la Universidad Central de Madrid (Sección de Filología Románica), pasó a la Dirección del Instituto de Cultura Italiano en el mes de octubre de 1946, a la cual dedicó, como era preciso, cuerpo y alma, debiendo por primera vez dejar un poco sus estudios literarios, y, lo que más sintió, los de literatura española, a los cuales venía dedicándose desde hacía algunos años.

En octubre de 1950, tras diez años de estancia en España, vuelve

a Turín y de nuevo a la enseñanza, que le deja más tiempo para dedicarse a sus estudios. Continúa, sin embargo, manteniendo lazos amistosos con todos los grandes amigos que tenía en España (Menéndez Pidal, Gregorio Marañón, Dámaso Alonso, Luis Morales Oliver, Balbín Lucas, Pérez Bustamante, Valverde y otros muchos).

En 1952 escribe en Italia un ensayo de Medioevalística, «La parabola dei tre anelli e la tolleranza nel Medio Evo», muy conocido entre los que se interesan de estudios medievales, y más tarde *edita* el «Arcipreste de Talavera —de Alfonso Martínez de Toledo». Se puede decir que desde entonces todos sus estudios van dirigidos a la literatura española. Después de haber escrito un libro (que es un milagro de estética, bien sea desde el punto de vista del texto, como desde el punto de vista de la impresión) sobre Bécquer (Ed. Bona, Turín, 1954) y haber sido nombrado socio de honor de los «Amigos de Bécquer», vuelve a Madrid, donde presenta, en la Biblioteca Nacional, la «Exposición de la Biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo xv», como celebración del centenario del Marqués de Santillana.

Participó entonces en algunos congresos de Cooperación Intelectual, en los Estudios Carolinos, y colaboró en revistas culturales e históricas, como «Estudios Políticos» (estudios dedicados a Menéndez Pidal) con «El Príncipe según Diego de Valera y el Príncipe según Maquiavelo»; «Arbor» con «Menéndez Pelayo y la Hispanística italiana», así como también escribe los «Recuerdos italianos en Madrid», para el Instituto de Estudios Madrileños. En 1958 publica el «Don Giovanni e il mistero di Tirso» en Italia, y en 1961 pasa a la Universidad de Perusa —Facultad de Filosofía y Letras— como profesor de Lengua y Literatura españolas.

Muchas son sus actividades en este período, y si en Italia publica: «Signa loquendicistercenses», en España estudia las «Traducciones castellanas antiguas de la Divina Comedia».

Su vida se divide entre Perusa, Roma y Madrid. Acababa de terminar otra edición del «Arcipreste de Talavera» y estaba preparando el II tomo de los «Prosistas castellanos del siglo xv», para la B. A. E., cuando le sorprendio la muerte, a traición...

Su testamento cultural

Nuestra literatura hispana ha sido ciertamente una beneficiada heredera del testamento cultural de un hombre que lo dio todo por fidelidad a una vocación. El Arcipreste de Talavera, Cervantes, Tirso de Molina, Bécquer, Diego de Valera, el Marqués de Santillana, Cristóbal Colón, Menéndez y Pelayo, Alfonso de Cartagena, Rodrigo de

Arévalo, Alfonso de Palencia... Todos, todos ellos han sido estudiados, analizados, actualizados en sus más interesantes facetas y aspectos por el profesor Mario Penna. Con el rigor, paciencia y minuciosidad que le caracterizaban, nos ha legado una obra rica y positiva, de gran interés para los estudiosos. Hoy día, en un mundo en que la prisa, la especialización técnica y sobre todo la industrialización de la Cultura, nos está dejando sin investigadores, la vida y obra del profesor Mario Penna constituye un preclaro ejemplo y un estímulo admirable para las nuevas generaciones.—José Manuel Alonso Ibarrola *(Duque de Sesto, 26. MADRID)*.

ALGUNOS ELEMENTOS DE CONVERGENCIA ENTRE SISTEMAS ECONOMICOS DISTINTOS

Un economista de más allá de la cortina, entusiasta líder del proceso de liberalización económica, decía no hace mucho a un colega occidental, refiriéndose a uno de los más notorios exponentes del academicismo ideológico soviético: «Merecería un premio: ha batido todos los récords profetizando el derrumbre del capitalismo, que en todos estos años siempre consideró inminente.» Podríamos volver la oración por pasiva recordando a tantos representantes, algunos ilustres, del pensamiento económico occidental, que, desde los años ya lejanos de la revolución bolchevique, anuncian con igual perseverancia la inevitable crisis del régimen económico colectivista.

Resulta fácil sonreír ante manifestaciones de este tipo atribuyéndolas a fijaciones profesionales favorecidas por la falta de contacto con la realidad contemporánea. Hasta hace poco estaba presente, en todos nosotros, el convencimiento de la diferencia inconciliable entre esos dos mundos que se traducía en una sensación general de incertidumbre e inseguridad. En enero de 1956, una autorizada revista marxista francesa se refería al entonces incipiente fenómeno de la automatización como un expediente capaz de demorar solamente la inevitable crisis de superproducción que, según el pensamiento comunista, constituiría la etapa última y fatal del sistema capitalista. Pero recordemos asimismo que en el fondo de la estrategia de Foster Dulles había la certeza casi mística del derrumbe inevitable a que se hallaría condenado el inmenso imperio comunista, considerado como un coloso con pies de arcilla.

Puede afirmarse que el gran hecho nuevo surgido de la transformación progresiva de la guerra fría en coexistencia pacífica, consiste en el convencimiento cada vez más extendido, de que ambos sistemas económicos deben aceptar la existencia del otro como hecho irreversible, o por lo menos, no susceptible a breve plazo de cambios revolucionarios, sino proclives a la evolución durante un largo lapso. A este criterio nos atendremos en la presente exposición, esforzándonos en enfocar la confrontación entre los diversos sistemas económicos en torno al tema de la estructura productiva, que es la que más directamente interesa. Esas estructuras productivas presentan vínculos comunes, inherentes al acceso de los países maduros industrialmente a un grado de progreso tecnológico que no podría ser, como tal, patrimonio exclusivo de un tipo particular de organización de las relaciones económicas. Y este grado de progreso es el punto más seguro de contacto entre los diversos sistemas económicos, y el que permite definir en términos relativos el grado de madurez alcanzado históricamente en los países de economía industrial, prescindiendo del sistema de propiedad y del régimen institucional que los gobierne.

Primfros elementos de convergencia

En esta perspectiva, un primer elemento importante de convergencia histórica entre los diversos sistemas económicos puede observarse, con aparente paradoja, en la no satisfacción inicial de las necesidades individuales destinando para invertir en los sectores productivos una parte bastante elevada del rédito obtenido. Todas las economías industriales conocieron la fase de la acumulación primaria, en la cual la financiación del proceso de industrialización requiere de toda la sociedad un esfuerzo productivo particularmente intenso. No es necesario recordar las consecuencias de orden social y hasta político que tuvo para los países occidentales esta primera fase del desarrollo industrial. La ruptura del equilibrio corporativo de la sociedad agrícola-artesanal y el desarrollo de la empresa industrial moderna dieron lugar a un drástico enfrentamiento entre el empresariado, que encarnaba las exigencias del desarrollo del sistema, y las masas asalariadas, que no satisfacían sus necesidades vitales después de verse arrancadas de un ordenamiento ancestral. Este trasfondo clasista se encuentra presente asimismo en la confianza irracional que la clase dirigente de la época hacía descansar en el automatismo de la fuerza del mercado ante una distribución tan desigual del rédito producido, dando todas las

prioridades a las exigencias del desarrollo industrial, con los desequilibrios que le eran inherentes, aceptados como leyes necesarias, de la dinámica económica.

Empresario-monopolista

Basta una simple confrontación entre este cuadro histórico y algunos aspectos esenciales de la primera gran experiencia de industrialización de los regímenes colectivistas —tal como la vivida por la Unión Soviética— para convencernos de cómo también, en este caso, la existencia de un vínculo objetivo inherente a la superación de la fase de acumulación primaria representa el aspecto central y la clave interpretativa más válida para comprender el desarrollo logrado. La destrucción del sistema de propiedad y la sustitución de las relaciones de mercado por un tipo de planificación rígidamente centralizada, en el cual el Estado asume el papel de empresario-monopolista, no elimina, sino que refuerza la subordinación de toda la vida social a las exigencias de la acumulación, tanto que este tipo de organización económica se ha podido considerar con razón como una suerte de racionalización del desarrollo manifestado en la primera fase de la evolución industrial capitalista, racionalización dirigida a conseguir los mismos resultados productivos en lapso más breve. Episodios como el de la colectivización forzosa del campo, que asumió el aspecto de una verdadera guerra civil, con masacres y deportaciones —con el resultado final de exasperar el desequilibrio entre industria y agricultura, creando un gigantesco estrangulamiento para el desarrollo futuro—, no se comprenden en todo su significado si no se tiene en cuenta esta opción política de fondo.

Es fácil comprobar entonces que el punto débil de la polémica a que nos referíamos al comienzo consiste en una insuficiente perspectiva histórica. Por una parte, los críticos marxistas continuaban reproduciendo la imagen que de la sociedad capitalista proporcionaban sus teóricos, esforzándose en minimizar la importancia de los hechos nuevos ocurridos. Por la otra, la polémica de los occidentales —válida en términos inmediatamente políticos— no comprendía la analogía histórica que hemos expuesto, identificando fenómenos gravísimos, aunque transitorios, como presuntas contradicciones congénitas del sistema económico colectivista.

Los desequilibrios sectoriales

Ya señalamos el desequilibrio entre sector industrial y sector agrícola en la economía soviética. Este fenómeno no se da solamente en

los regímenes colectivistas, sino que puede ser considerado en general como una consecuencia directa de la industrialización, inherente en último análisis a los menores incrementos de la productividad que se verifican en la actividad primaria respecto de la industria. El mismo crecimiento de las economías principalmente industriales, determina una concentración de la riqueza en la zona más favorecida, junto con una tendencia al empeoramiento de los términos del intercambio entre manufactura y materia prima y entre productos industriales y productos agrícolas, en desmedro de estos últimos. Así se asiste a la acentuación del desequilibrio geográfico originado por la intensa urbanización debida al desarrollo industrial que se conecta con un «desarrollo diferencial» entre los diversos sectores. La experiencia de la industrialización soviética se presenta como un caso-límite dentro del ámbito de la civilización industrial; como un caso de violento atropello contra el mundo campesino, y podría decirse de su «colonización», en aras de un desarrollo industrial que, imponiendo al campo una organización autoritaria de las relaciones de producción y un régimen de precios virtualmente confiscatorio, terminaba en sustancia por restaurar, en una sociedad que se pretendía igualitaria, una forma de la servidumbre de la gleba.

Pero si bien el problema de los desequilibrios sectoriales sigue sin solucionarse a nivel mundial, en los países industrializados el crecimiento económico proporciona cierta reparación, principalmente por medio del mejoramiento tecnológico de los sistemas productivos, que favorece el traslado a otros sectores económicos de parte bastante importante de la fuerza de trabajo antes empeñada en la agricultura. Finalmente, es propio de la industrialización exigir una política de racionalización del sector agrícola, como indica la misma experiencia italiana, donde las migraciones internas impuestas por el desarrollo industrial dieron el impulso decisivo a la transformación de la explotación rural, dando al problema de los desequilibrios sectoriales —y de los paralelos desequilibrios geográficos— carácter y urgencia de problemas económicos. Planteos de este tipo no son fáciles de resolver sin una profunda reconsideración de las prioridades existentes para el uso de los recursos. En este sentido, el problema de los desequilibrios sectoriales que en nuestro sistema económico constituye sin sin duda uno de los incentivos más válidos para la aplicación de una política de planeamiento en el sistema colectivo, exige en cambio una revisión de lo que podríamos definir por analogía con automatismo del mercado, como automatismo de la planificación forzosa, y una mayor consideración de la demanda potencial de consumo, que el crecimiento ulterior de la economía industrial permite y exige a un tiempo.

El aspecto quizá más significativo de la convergencia que aquí queremos demostrar reside en una revaluación del papel de la empresa, que en forma diversa se va cumpliendo dentro de los distintos sistemas económicos. Los responsables de la conducción empresaria, definitivamente orientados a conseguir la máxima productividad, por el efecto combinado de la difusión del consumo de masas y con vistas a la baja del costo unitario, han advertido la utilidad de pasar de los cálculos empresarios y sectoriales a hipótesis previsionales susceptibles de proporcionar a todos los centros de poder económico (Estado, empresas, sindicatos) algunas orientaciones generales sobre las respectivas políticas. Se ha podido entonces hablar con razón del sistema de «economía concentrada» que en diversa forma se afirma en los principales países de Occidente, como de un proceso de racionalización de las condiciones de funcionamiento de la economía de mercado. Lejos de negar la autonomía de las decisiones empresarias, esta racionalización subraya sobre todo la nueva relación entre empresa y comunidad, derivada de las transformaciones que en dimensiones y funciones se han operado en la estructura de la empresa contemporánea. Ahora bien, la llamada «liberalización económica», que en diversa medida se hace sentir en los países de régimen colectivista, representa también una asunción de nuevas responsabilidades por parte del mundo de la producción y, por lo tanto, de sus dirigentes. Estas actitudes traducen, aunque con inevitables contradicciones, la admisión de que resulta necesario adecuar el sistema económico colectivista al grado de madurez logrado por la economía industrial en los países más avanzados de Europa Oriental. Esta evolución se relaciona directamente con la presión ejercida, así sea en forma negativa, por las masas consumidoras. Presión que determinó, tanto en la URSS como en otros países del bloque, una profunda revisión del sistema de planificación de las empresas productoras de bienes de consumo, revisión basada en la concesión de nuevas y más amplias atribuciones a los dirigentes de las empresas para decidir en cuanto a calidad y tipo de productos.

Además deberán planear la producción en relación directa con los pedidos de las organizaciones comerciales, es decir, en definitiva, con los consumidores. Por otra parte, un principio fundamental de toda la polémica revisionista es el que se relaciona con el cálculo del beneficio sobre la base de la venta y no sobre la producción global. El pensamiento revisionista considera, pues, la reintroducción del concepto

del beneficio como el instrumento más idóneo para conciliar los intereses de la empresa con los de la colectividad.

Otro elemento notable de convergencia está constituido por la tendencia, propia de toda la economía industrial contemporánea, de procurar la constante ampliación del intercambio. Es de notar al respecto cómo en los últimos años se ha venido aplicando en las principales zonas geográficas mundiales un sistema de acuerdos económicos «regionales», caracterizados, en diversa medida, por un empeño de liberalización comercial dentro de un marco institucional. Este fenómeno, que no puede reducirse al esquema tradicional de los acuerdos preferenciales, se incubó en el proceso de integración económica plurinacional iniciado en Europa Occidental al finalizar la segunda guerra mundial. Dicha integración, tendente a permitir la reconstrucción económica en algunos países de antigua industrialización en condiciones de mercado adecuadas a las exigencias del progreso tecnológico, se caracterizó desde sus comienzos por una exigencia de coordinación política, que proyectaba en la zona integrada la responsabilidad ya asumida en el ámbito nacional por los poderes públicos frente a las respectivas economías. Es sabido que este proceso integrador, por las condiciones mismas en que se desarrolló en los años de la guerra fría y en el cuadro de la colaboración económica y militar entre Europa Occidental y Estados Unidos, encontró la más intensa oposición política por parte de los países colectivistas, que no dejaron de suscitar una absurda polémica en nombre de los inmortales principios del libre cambio tradicional. Sin embargo, no hay duda que hasta los países de Europa Oriental advirtieron la importancia económica y política de una más vivaz presencia propia en el ámbito comercial internacional en términos competitivos. Este problema, que se planteaba con particular urgencia para la economía de los países menores de Europa Oriental, cuyo desarrollo reproducía, por así decir, en miniatura y, por tanto, con dificultades mayores, el modelo soviético condujo en 1962 a la creación del COMECON, que todavía se debate en una contradicción insoluble entre la exigencia de una autoridad supernacional —exasperada por la economía concentrada de los países miembros— y la preocupación, hecha intransigencia en los rumanos, de garantizar la absoluta soberanía de los estados miembros en homenaje al principio del «policentrismo».

Esta contradicción está presente en el contraste, característico de nuestra época, entre un progreso tecnológico que tiende a multiplicar las razones de interdependencia entre países llegados a un nivel de desarrollo comparable y la persistencia de esquemas superados en la consideración de los intereses nacionales; ni cabe ignorar que las ten-

siones de esta naturaleza son más sensibles en un marco institucional como el de la economía colectivista, por la obvia desproporción existente entre el coloso soviético y sus «asociados» europeos. Cabe esperar desarrollos interesantes de esta situación, siendo significativo, por ejemplo, que un economista húngaro haya podido escribir hace poco que el camino para un acercamiento económico entre el COMECON y Europa Occidental pasa a través de una transformación que debe tener lugar dentro del mismo COMECON, evolucionando de una planificación nacional centralizada, sustancialmente, autárquica, a un sistema de planificación limitado dentro del cual los intercambios puedan desarrollarse por contactos directos entre los interesados, consistiendo el establecimiento de una distribución internacional del trabajo y una mayor competencia.

A la luz de las consideraciones formuladas hasta aquí, consideramos legítimo afirmar que la matriz común de todos los elementos de convergencia señalados en sistemas económicos diferentes está constituida por el progreso técnico en vías de aceleración que conforma el rasgo más notable del horizonte histórico contemporáneo. Precisamente este progreso, poniendo a la Humanidad ante la alternativa de la destrucción o la paz, es el que ha favorecido la recíproca aceptación en que consiste en definitiva la coexistencia pacífica, y es también este progreso el que ha acercado a los países, haciendo más fácil un diálogo en torno a problemas análogos o directamente comunes.

El progreso científico y tecnológico que en los últimos años asumió claramente el aspecto de un «salto cualitativo» análogo al que caracterizó la primera revolución industrial, parece susceptible de ampliar los vínculos comunes que hasta ahora hemos señalado en la evolución económica de los países industriales. Queremos referirnos en primer lugar a la importancia asumida por la investigación científica y tecnológica como factor de producción, con la consiguiente relación de interdependencia que ha venido a establecerse entre empresa e investigación. Esta interdependencia se traduce en una nueva relación entre empresa y comunidad, favoreciendo objetivamente, junto con una más rápida obsolencia de los productos, radicales transformaciones sociales, debidas principalmente a la sustitución del hombre por la máquina, que corre paralela con la difusión de la automatización. Pero el advenimiento de la nueva tecnología hace indispensable en los países de economía de mercado un proceso de programación económica. Esto es cierto tanto desde el punto de vista de las crecientes interrelaciones existentes en un sistema económico que haya superado o esté superando la barrera de la segunda revolución industrial, como desde el de los instrumentos técnicos que esa revolución ofrece para un obje-

tivo de coordinación política. Más allá de estas repercusiones específicas, la era de la automatización abre un camino nuevo, que trasciende todo lo que hasta aquí hemos señalado sobre puntos de contacto entre sistemas distintos, modificando radicalmente el mismo marco histórico que dio origen a la actual confrontación. Dicho de otro modo, se reconoce que en virtud del progreso técnico que por su propia naturaleza no puede ser ni socialista ni capitalista —ya no tiene vigencia el enfrentamiento tradicional basado en la presunta superioridad de un sistema de propiedad sobre el otro, teniendo en cuenta la cambiante realidad social.

Conclusiones

Políticos y economistas han hablado mucho del recíproco «reto» que representaría la coexistencia competitiva para sistemas económicos distintos. Digamos claramente que a nuestro juicio ese planteo del problema es inadecuado, ya que a la luz de todo lo dicho resulta que tanto la economía de mercado como el régimen colectivista han sido «retados» por la segunda revolución industrial. Esto es igualmente válido en lo que hace a sus relaciones con los países en vías de desarrollo, por lo que el verdadero problema ya no consiste en saber cuál de los dos sistemas terminará por imponerse en dichas naciones, sino también verificar si la economía industrial considerada en su conjunto sabrá hacer frente a los desequilibrios originados por su mismo crecimiento, aplicando en el orden internacional medidas destinadas a favorecer, así sea a largo plazo, la progresiva instauración de un mejor equilibrio.—Giancarlo Elia Valori *(Istituto per la Relacioni Internacionali. ROMA, Italia).*

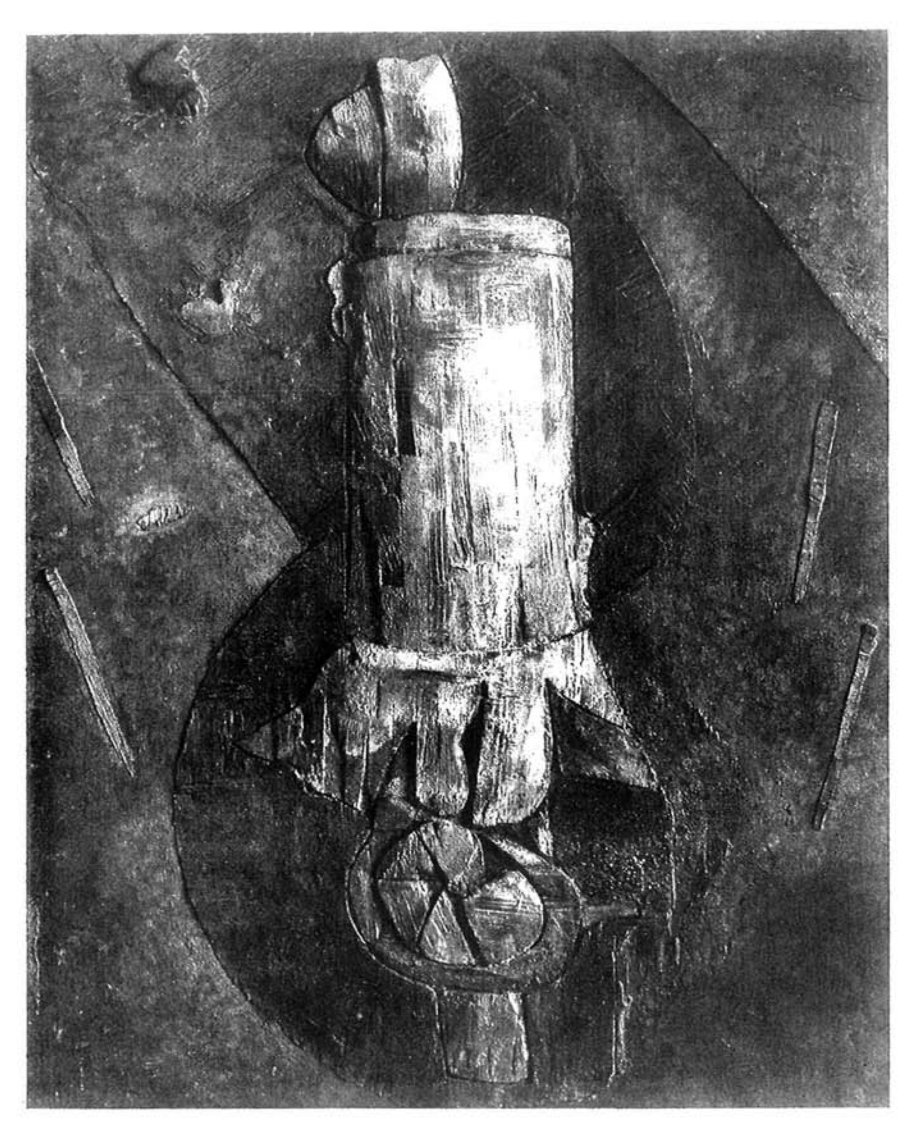
SOBRE LA ULTIMA OBRA DE LUCIO MUÑOZ: UNA NUEVA EXPERIENCIA EN EL REALISMO

La obra de Lucio Muñoz irrumpió en el panorama del arte español contemporáneo en un momento en el que el Aformalismo era el lenguaje más directo y eficaz de las tendencias de vanguardia. El tratamiento que este artista hizo de la madera como superficie pintada al servicio de la imagen supuso entonces una extraordinaria novedad. Si el Aformalismo había revalorizado el interés por los nuevos materiales, por *la presentación de una realidad* en vez de mostrarnos *su representación,* en este sentido la obra de Lucio Muñoz supuso la

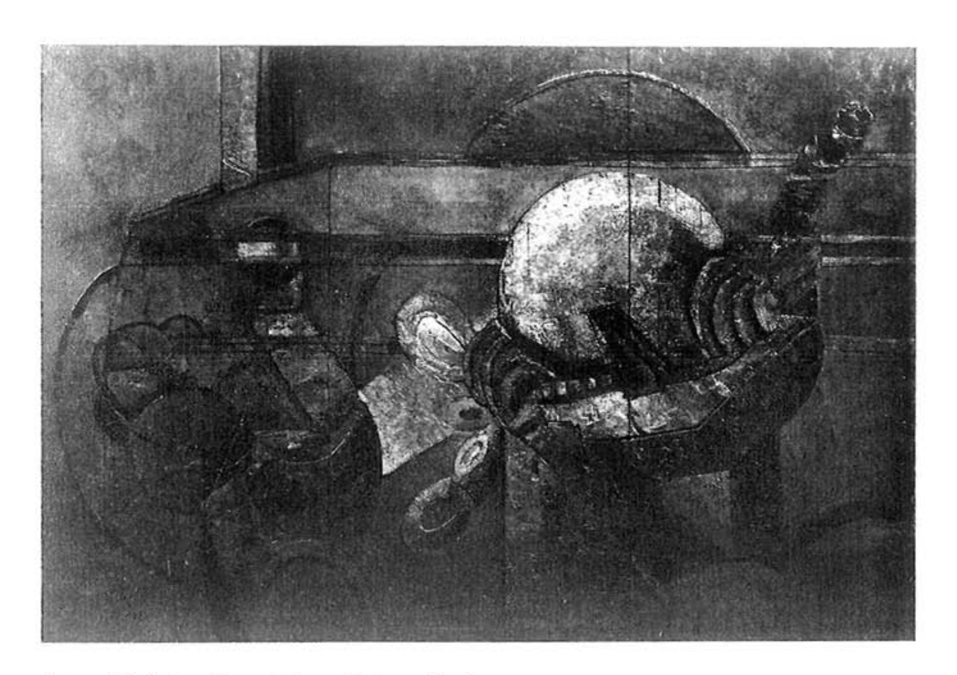
apertura de un importante camino. En una serie de obras en las que la imagen trascendía la presencia del material hacia una definición profundamente imaginativa, irreal, el trabajo de la madera, su realidad, nos mostraba un mundo que pronto pasaría a formar parte de nuestra sensibilidad y que nos haría valorar una «nueva realidad». Después de la lección de su obra, un mundo inadvertido hasta entonces empezó a llamar nuestra atención. Si la pintura de Tapies determinó que una realidad que había estado excluida de nuestra apreciación pasase a ser valorada, como los muros, la calidad de la superficie de las piedras o la tierra misma, la de Lucio Muñoz nos valoró «otro paisaje»: las puertas transformadas por el paso del tiempo, las alteraciones y la descomposición de la materia misma.

Este mundo, sobre el que llamaron la atención los aformalistas, por su nostalgia romántica, por lo que supuso de retorno hacia una naturaleza más real que la del paisajismo, por la ausencia de un potencial ideológico que lo hiciera vivo y eficaz, no tardó en consumirse y en perder su valor significativo. Entre los pintores del Aformalismo que poseen hoy una obra de valor actual, que sin abandonar el camino iniciado en una evasión fácil hacia otras formas plásticas y que sin estancarse en un repertorio formulista y académico cuyas soluciones se repiten una y otra vez, Lucio Muñoz supone una actitud de investigación en favor de dotar a su obra de una nueva carga significativa. Haciendo un paréntesis entre las obras realizadas entre los años sesenta y las actuales, etapa intermedia en la que el pintor se mueve en un ámbito experimental en búsqueda de nuevas soluciones, nos detendremos en el análisis de su obra más reciente, porque en ella, puede decirse, que el artista ha alcanzado una definición conceptual y comunicativa plenamente elaboradas, al tiempo que se nos presenta una nueva experiencia que revierte al ámbito del realismo.

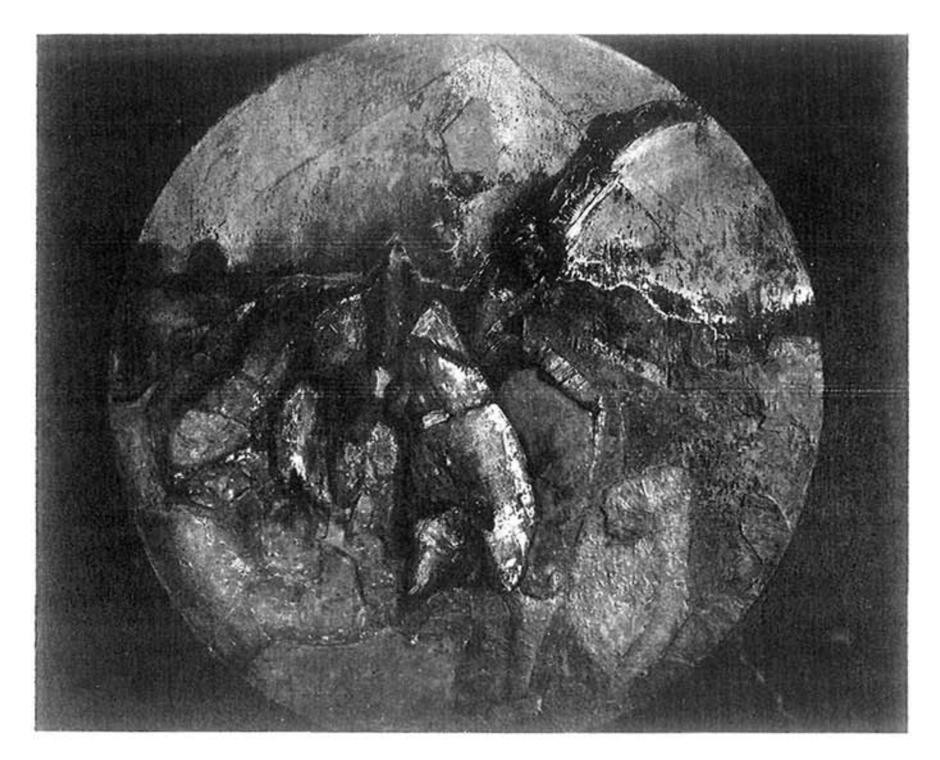
La última obra de Lucio Muñoz —me refiero a la realizada en 1968 y 1970— muestra una serie de elementos existentes en sus etapas anteriores, el principal es el empleo de la madera pintada como medio de expresión. La diferencia fundamental consiste en la carga significativa y en la novedad de la información que su obra actual presenta. Lucio Muñoz, como hemos dicho arriba, utilizó la materia como un vehículo expresivo que sustituía *la representación* de la realidad por *la presentación de una realidad*. Más adelante introdujo elementos figurativos que cambiaban la significación de esta presentación al utilizar la materia, la madera, como medio de representación. Ahora bien, si en el primer caso su obra nos mostró un mundo nuevo, aunque nostálgico y romántico —hoy podemos decir que lo vemos así— en sus obras figurativas iniciales el artista introdujo una temática carente



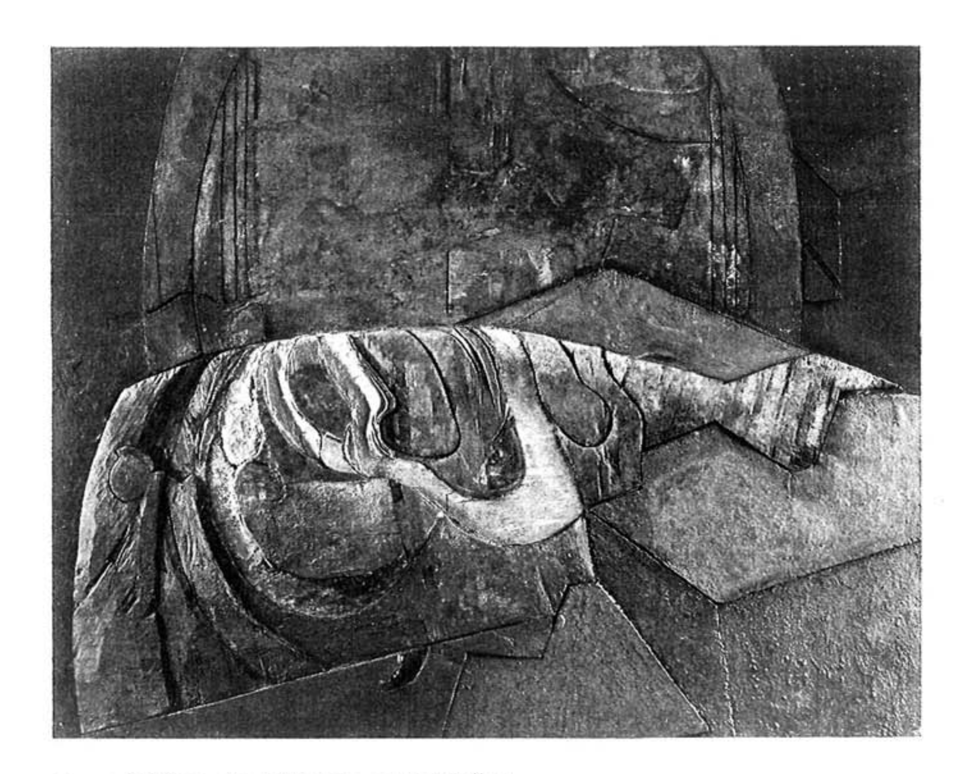
Lucio Muñoz: *Kirr fósil*



LUCIO MUÑOZ: *Homenaje a Pastora Pavón*



LUCIO MUÑOZ: *La tierra, cual animal sorprendido*



LUCIO MUÑOZ: *La penumbra azul y rojiza*

de todo impacto significativo. La fricción que su obra producía en el espectador se basaba en el impacto de la fuerza con que estos temas estaban expresados, no en el impacto significativo que nos ofrecían. Utilizando estos dos medios, presentación de la materia y figuración, las últimas obras de Lucio Muñoz aciertan a proporcionarnos una serie de referencias y de datos críticos que la sitúan en un campo totalmente diferente, llegando a constituir una nueva experiencia en el realismo.

La obra reciente de Lucio Muñoz logra crear la imagen de un mundo que, pese a su estado, aparentemente en formación, y a su aspecto caótico, nos sugiere una temática actual. Algunos de sus cuadros, como *La tierra, cual animal sorprendido* (1969), nos presentan un tema captado desde una perspectiva actual. No se trata de que sus obras nos pongan delante la representación de una serie de objetos identificables, sino que nos proporcionan una información cuya imagen forma parte de la serie de datos que confluyen en nuestra experiencia. Incluso algunos de ellos nos muestran una serie de formas que nosotros asociamos con «el paisaje» de la sociedad tecnificada en que vivimos. Ahora bien, la aportación y evolución de la obra de Lucio Muñoz no se basa solamente en esto, sino en la interpretación que el pintor nos hace de esta realidad, cuya presencia, por los medios expresivos que utiliza para ello, es forzosamente evidente. En las últimas obras de Lucio Muñoz aparece definida, con toda evidencia, una interpretación de la realidad presente por la cual nos sugiere que los objetos, los seres, incluso las máquinas, son todavía algo que no ha alcanzado una plena definición racional, que aún no conocemos y que para nosotros están parcialmente sumidos en el caos. Frente a la actitud de seguridad, a la confianza de que nuestra razón conoce un amplio número de cosas, la pintura de Lucio Muñoz nos demuestra que mucho de este conocimiento es parcial, que la idea que nos hemos formado de la realidad obedece más a una racionalización de la intuición que a un descubrimiento cabal de todos sus secretos. Su pintura nos indica que nuestra visión de las cosas, sean objetos, seres o una ciencia, está basada sobre una perspectiva cartesiana, y que para desvelar todos los secretos que la realidad presenta al hombre hemos de operar desde unos presupuestos diferentes.

Todo ello nos lo dice Lucio Muñoz con unos medios profundamente expresivos, en los que conjuga un proceso racional con una presencia de lo expresivo, profundamente humana. El objeto, no representado en su nítida apariencia, sino en la totalidad de su significación, con sus partes reveladas y conocidas y con aquellas que todavía no lo son, adquiere una clara significación por los medios plásticos empleados.

La madera, el color, el volumen, los objetos tallados de sus cuadros contribuyen a dotarlos de una presencia real y contundente, a hacer de ellos una indicación constante que nos recuerda los límites de nuestros conocimientos. Así, Lucio Muñoz no ha recurrido al convencionalismo de presentarnos el objeto o la materia —como en obras suyas anteriores ya había hecho— tal cual es o, mejor dicho, como los vemos, sino como los conocemos. De esta pintura se deduce todo un potencial significativo que nos indica que los objetos, incluso las máquinas que el mismo hombre ha construido, se encuentran en el estado de nuestros conocimientos, como el pintor los sugiere en sus obras. Los temas de sus pinturas no son, como pudiera parecer, una representación de mundos en formación, sino unas imágenes en las que se nos muestra cómo el conocimiento del hombre acerca de unos mundos ya formados está en proceso de elaboración.—VÍCTOR NIETO ALCAIDE *(Las Antillas «Los Peñascales». Torrelodones. MADRID).*

VALLE-INCLAN EN «LA REINA CASTIZA» *

(II)

ESTATISMO Y DINAMISMO

Gran parte de la crítica viene hablando del carácter estático de la producción valleinclanesca, sin establecer grandes precisiones al respecto.

Por ejemplo, Ramón J. Sender afirma que, con excepción de las *Sonatas* y *Flor de santidad,* el estatismo es nota característica en la obra de Valle-Inclán:

> El resto de la obra del poeta. sin excluir sus novelas de *La guerra carlista* y las del *Ruedo Ibérico,* son todas descripción, y los verbos más abundantes son en sus formas pasiva y refleja (reflexivas) y siempre en presente: «se oye», «se refleja», «se vierte», «se comba», se está ... La descripción tiene una tendencia estática, y en Valle-Inclán más que en ningún otro autor, incluso más que en el estático Gabriel Miró, porque la obra de don Ramón es más objetiva, mientras que en el novelista levantino tiene la animación de los movimientos del alma del autor (1).

* Este trabajo es continuación del que con el mismo título apareció en el número 242 (febrero 1970) de esta revista.

(1) R. J. SENDER: *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia,* p. 145. Ed. Gredos. Madrid, 1965.

La afirmación nos parece excesiva, poco matizada. Si hay estatismo auténtico en alguna parte de la obra de Valle-Inclán, creemos —con las reservas que después se harán— que es precisamente en las obras netamente modernistas, sobre todo en las *Sonatas de Primavera* y *Sonatas de Otoño,* especialmente en la segunda; obras circunscritas a un marco limitado, de vaporosos contornos y suaves tonos, donde todo sentimiento se expresa con melancólica sordina, donde las figuras se mueven sin agitación, estudiadamente, y donde lo abrupto, lo violento es momentáneo y excepcional (don Juan Manuel dando voces en el Palacio de Brandeso, los dolorosos lamentos de quienes descubren muerta a Concha, el horrorizado grito de Rosario acusando a Bradomín tras la muerte de su hermana). El análisis de este estatismo nos revela su predominio allí donde la impronta modernista es más notoria, y es fácil ver cómo va disminuyendo a medida que los elementos modernistas se ven sacudidos por las vibraciones de «lo galleguista» y —en algunos casos— «lo carlista» y, por supuesto, por la tremenda vena irónica que se va introduciendo en forma creciente como poderoso revulsivo a lo largo de la producción literaria de Valle-Inclán.

El estatismo se desprende, según se afirma, de la técnica de Valle —consistente en fragmentar la acción que se relata en pequeños cuadros.

En las obras de corte modernista tal fragmentación, situada en un ritmo de tensiones y distensiones, puede producir ese *tempo* lento a que muy acertadamente alude el interesante trabajo de Hebe Noemí Campanella sobre la narración de «Jardín umbrío», «Mi hermana Antonia»:

> Casi siempre el final del capítulo coincide con alguna fórmula expresiva, situación, imagen o motivo capaces de excitar la imaginación del lector; la pausa que sigue permite el relajamiento y, al mismo tiempo, acucia el interés y la expectativa. De esta manera un relato de «tempo lento», falto de intriga, mueve al lector estas sucesivas excitaciones y distensiones (2).

El ejemplo más significativo a este respecto puede ser una de las novelas de *La guerra carlista, El resplandor de la hoguera.* En ella el lector siente con verdadero desasosiego la necesidad de encontrar la firmeza de una línea argumental que siempre parece caer más allá de la novela. Es algo parecido a la rara angustia que experimenta el protagonista a quien no le es dado ver la hoguera, sino sus discontinuos resplandores; resplandores que tienen, cada uno en particular vida propia, su exclusivo misterio, su particular sugestión. Se trata

---

(2) HEBE, N. C.: Aproximación estilística a un cuento de Valle-Inclán. *Cuadernos Hispanoamericanos,* 199-200, julio-agosto 1966.

de una combinación de cuadros donde, como señala H. N. Campanella, predomina por turnos lo descriptivo, lo lírico, la evocación narrativa, el relato puro y, a veces, la meditación.

En este mismo sentido abunda Antonio Risco cuando asegura:

> Con esta suspensión tan frecuente del hilo novelesco [Valle-Inclán] consigue valorar los más pequeños detalles del mismo, pero la atención minuciosa, que impone al lector tal profusión de pausas, hace que para éste la proyección temporal pase a un segundo plano: lo inmediato se impone con la fuerza de una pintura y desplaza el interés del antes y del después (3).

La clave de este sistema puede estar en ciertas ideas expuestas en *La lámpara maravillosa,* como afirma Jean Franco:

> On the first reading of *La corte de los milagros* and *Viva mi dueño* one has the impression of powerful but haphazard works, a series of brilliant, disconected vignettes. These novels have, howerer a carefully worked-out concentric plan wich is so vastly different from chronological time sequence usually employed by novelists, that the reader is apt to find the construction disconcerting. The concentric structure was not chosen by Valle-Inclán mereley from a desire to shock or even for the sake of experiment; it corresponds to philosophical and religious ideas about time which he had first set out in *La lámpara maravillosa* (1916) (4).

Lo cierto es que hay en Valle-Inclán una constante basada en el creciente anhelo de contemplarlo todo a la vez y es esto lo que paraliza muchas veces el avance en longitud de la acción, al intensificarlo en anchura. Tanto como *La lámpara maravillosa* pueden iluminarnos al respecto estos conceptos mucho menos conocidos, vertidos por el Valle-Inclán periodista en sus reportajes de *La media noche,* en los que se refiere a las limitaciones que padece quien quiera obtener una imagen total del frente de batalla, imposible de dominar por un hombre:

> Todos los relatos están limitados por la posición geométrica del narrador. Pero aquel que pudiese ser a la vez en diversos lugares, como los teósofos dicen de algunos faquires, y las gentes novelescas de Cagliostro, que desterrado de París, salió a la misma hora por todas las puertas de la ciudad, de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta de la que puede tener el mísero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal

---

(3) A. Risco: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El Ruedo Ibérico.* Ed. Credos. Madrid, 1966.

(4) Jean Franco: «The concept of time in El Ruedo Ibérico». *Bulletin of Hispanic Studies,* p. 177, julio 1962. Liverpool University Press.

y mortal... Esta intuición taumatúrgica de los parajes y los sucesos, esta comprensión que parece fuera del espacio y del tiempo no es, sin embargo, ajena a la literatura... (5).

Este anhelo de una perspectiva total lleva a decir al autor:

Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella (6).

aunando a éste el orgulloso deseo de mirar las cosas «desde arriba».

Puede hablarse, por tanto, en Valle-Inclán de un estatismo referido a la acción total que, cuando se produce, está basado precisamente en la densidad e importancia de cada uno de los planos que integran la obra y que el autor desearía simultanear. Ahora bien, que estos planos en sí mismos sean estáticos o no, es cosa diferente.

Lo son casi siempre —y por ello puede hablarse de estatismo en términos absolutos— en las obras completamente modernistas. No lo son, desde luego, en los *esperpentos,* a todos los cuales puede, en principio, aplicarse lo que Guillermo de Torre afirma respecto a *Tirano Banderas* y los volúmenes de *El Ruedo Ibérico:*

Los fotogramas que encabezan cada capítulo se mantienen como tales en los pasos descriptivos; después, cuando ya han asomado su rostro los personajes y éstos entran en acción, las imágenes se suceden con ritmo acelerado, a veces hasta el remolino (7).

En estos casos el estatismo es ya sólo relativo.

Los planos o cuadros, por otra parte, no están siempre enlazados o desenlazados con el mismo espíritu e intención. En líneas generales, es muy atrayente relacionar la técnica de Valle con la del cubismo —nos referimos ahora al autor de los esperpentos—; pero los esperpentos, con sus posibles coincidencias con el arte de Picasso, tienen demasiado de Goya y Solana y en las farsas todavía perviven ciertas notas impresionistas que ligan los cuadros por ósmosis.

Concretándonos a *La reina castiza,* observamos fundamentalmente dos cosas: los diversos planos, quince concretamente, marcados perfectamente por los cambios métricos, se hallan en este caso llenos de un esencial dinamismo, que observaremos en sus manifestaciones más externas y evidentes: el juego de sensaciones. Por otra parte, los planos o cuadros, cada uno con un tono especial, no tienen apenas

(5) *La media noche. Obras completas,* vol. II, p. 631.

(6) *La media noche. Obras completas,* vol. II, p. 632.

(7) GUILLERMO DE TORRE: *La difícil universalidad española,* p. 59. Ed. Gredos. Madrid, 1965.

solución de continuidad en lo que a «tensión» se refiere. La tensión inicial es sostenida sin interrupción apreciable. El resultado es una acción total absolutamente dinámica.

Lo primero que llama nuestra atención en este campo de las sensaciones es que en *La reina castiza* apenas se perciben otras que las más superficiales y dinámicas: vibración de luces, movimientos y ruidos. No hay, por el contrario, sensaciones olfativas o gustativas, con excepción de las que puedan producir la humareda de la tagarnina del Gran Preboste, que hace guiñar el ojo al encumbrado personaje, el aroma que emana del «patio fragante de rosa y jazmín» —puro cliché— donde se inicia la jornada II, el intuido sabor del malvavisco que pide excitada la infanta Francisca (remedio que Altisidora prevenía para la tos del monarca en *La enamorada del rey*) y el ponche, «cargado de azúcar y de ron» —aquí la descripción es más matizada— que las dueñas preparan a la reina.

Las sensaciones de este tipo están sin embargo demoradamente esparcidas en las obras modernistas de nuestro autor, incluso en aquellas que han perdido ya la limpidez estilística de la primera época. Así *La marquesa Rosalinda* está traspasada de efluvios de azahares, rosas, nardos, sabores de mieles... En las *Comedias bárbaras* encontramos, como en las obras de más acendrado galleguismo, los olores de la tierra. En *Romance de lobos* se nos habla de «el verde y oloroso cementerio de una aldea» (8); hay «hierbas olorosas», olor de mar... Intensos aromas y gustosos sabores se perciben repetidas veces en *Aguila de blasón* —vino que hierve con romero, morcillas al humo, mosto—, y qué decir de *La pipa de kif*, entrando ya en otro terreno, donde hay un largo poema, «La tienda del herbolario», donde triunfan el olor y el sabor de cien matices que ofrecen plantas y especies aromáticas y enervantes: cáñamo, canela, cacao, heliotropo, pita, mate, adormidera, coca, marihuana, kif... (9).

En las obras netamente esperpénticas, olores y sabores, sin llegar a ser las sensaciones predominantes, no escasean. Es fácil notar la frecuencia con que regios o nobles paladares se deleitan en *El Ruedo Ibérico* con dulzuras de marrasquino, almíbares y chocolates de monjas confiteras (10). Hay humos de incensarios y vinagrillos olorosos para el desmayo de la real persona, sensible también a la perturbadora intensidad del aroma de ciertas azucenas, y devota del agua de

---

(8) *Romance de lobos. Obras completas*, vol. I, p. 653.

(9) *La pipa de kif. Obras completas*, vol. I, p. 1168. «Clave de aromas» ha llamado a este poema Susana I. Yurkievick en «América en la técnica distorsiva de Valle-Inclán» (artículo en *Ramón M. de Valle-Inclán*. Universidad Nacional de La Plata, 1967).

(10) *La corte de los milagros. Obras completas*, vol. II, p. 1038.

azahar (11). Particularmente expresivo es en este aspecto el cuadro final de *La corte de los milagros,* donde se describe el entierro de Narváez. Allí, entre bayonetas, uniformes, charangas, luces, músicas, percibimos la más confusa mezcla de olores al pasar el fúnebre cortejo por «callejuelas moriscas con tabernuchos, empeños y casas de trato —indefinible fragancia de las barrocas nubes de incienso «por la calle verdulera»—. Y una nota de delicadeza excepcional: «Aromaban las primeras lilas y eran plenas de misterio floral las arboledas del Jardín Botánico» (12).

Pasando a las sensaciones visuales, observamos también en *La reina castiza* cierta parquedad en cuanto al uso de colores.

Al iniciarse la obra hay una discreta pincelada ambiental:

En verde y rosa, una floresta
de jardines y surtidores (13).

El rojo aparece en tres matices. La primera vez únicamente como una alusión:

Sólo os daré la carta vestido de encarnado (14).

asegura categóricamente el sopón, que solicita la mitra episcopal. Más tarde ilumina la escena una luna «bermeja». Finalmente, vemos que el rey consorte tiene la boca «pintada de carmín».

Un destello de colores vivos, no mencionados pero rotundamente sugeridos, irrumpe en estos versos flamantes que describen a la señora como espectadora de la fiesta taurina:

Para acallar esos babeles
irá a los toros una tarde
con pañolón y con claveles (15).

El color negro pone su rúbrica en el «negro garabato» del manteo del sopón y en el bigote «teñido» de Don Tragatundas.

Abundan más, por el contrario, los juegos y efectos de luz. La luz como elemento vivo, cambiante.

Al comienzo de la obra hay unos impactos de luz lunar, que serían perfectas imágenes modernistas —lo son— aisladas de sus contextos.

---

(11) *La corte de los milagros. Obras completas,* vol. II, p. 1051.
(12) *La corte de los milagros. Obras completas,* vol. II, pp. 1061-1062.
(13) «F. y L.», p. 230.
(14) «F. y L.», p. 241.
(15) «F. y L.», p. 248.

Véase esta descripción de la regia morada:

Cala la luna los follajes,
albea el palacio real (16).

Y los alejandrinos a que ya hicimos antes alusión:

En el claro de luna los huecos miriñaques
abren su redodendros sobre la blanca arena (17).

La serenidad de ambas imágenes tiene, sin embargo, un solo instante de duración, toda vez que el palacio se duplica en audaz cabriola:

acrobático, en los mirajes
del lago da un salto mortal (18).

y, por otra parte, la fina estampa de los miriñaques en el claro de luna se ve inmediatamente perturbada por la entrada en escena de personajes agresivos y vulgares: el plebeyo séquito que acompaña a la reina en sus andanzas nocturnas:

Y en la sombra se inicia la patrulla de jaques
que a Lucero del Alba pidió Mari-Morena (19).

Todavía la suavidad de la luz lunar tratará de imponer su paz en algún otro momento de la obra:

Noche de verano. Luna en la terraza.
Un patio fragante de rosa y jazmín.
De su encaje calca la trémula taza
con juegos de luna sobre el baldosín (20).

Luz, perfumes, el adivinado sonido de una fuente... Auténtica sinestesia de un modernismo sin mácula. La luz del astro se mueve, pero en forma «trémula». La estrofa siguiente nos descubre un interior digno de tal patio y tal fuente:

El intercolumnio descubre el espacio
de una afrancesada cámara real (21).

---

(16) «F. y L.», p. 230.
(17) «F. y L.», p. 252.
(18) «F. y L.», p. 230.
(19) «F. y L.», p. 252.
(20) «F. y L.», p. 264.
(21) «F. y L.», p. 264.

Y más luz. Esta vez ya inquieta, pero por motivos razonables y clásicos:

cristalinas lámparas quiebran el topacio
de la luz y en iris palpita el cristal (22).

En la misma escena, y a continuación, siguen los primores lumínicos, pero el encanto se rompe tan pronto como averiguamos qué clase de personas disfrutan de tan delicado ambiente:

Platican en el estrado,
bajo el círculo dorado
y trémulo de la luz,
don Lindo y un jorobado,
guitarrista de tablado
en el género andaluz (23).

Tras sostener en dos tersas estrofas una deliciosa atmósfera versallesca, el hechizo ambiental entra por completo en barrena merced al rotundo contraste entre las bellas calidades de la luz y los sujetos que a ella se acogen.

Un último ejemplo de luz sin connotación «maliciosa» inmediata:

Ya las luces del alba, y la señora
sin dejarse ver (24).

Junto a estas muestras veamos otras donde la distorsión de imágenes es total:

La patrulla calamocana
bajo la luna hace zig-zas,
y el espejo de la fontana,
al zambullido de la rana,
hace ¡chas! (25).

Aún hay otra luna enrojecida por el verano, que hubiéramos podido imaginar grande, misteriosa, alucinante, pero que no pasa de ser un personaje más de la pantomima actuando en un momento determinado:

Infla la luna los carrillos
y su carota de pepona
bermeja de sangre detona
en la cima de los negrillos (26).

---

(22) «F. y L.», p. 264.
(23) «F. y L.», p. 265.
(24) «F. y L.», p. 316.
(25) «F. y L.», p. 252.
(26) «F. y L.», p. 259.

Dadme siempre una mujer, una fuente, una música lejana, rosas, la luna —belleza, cristal, ritmo, esencia, plata— y os prometo una eternidad de cosas bellas, había escrito en cierta ocasión Valle-Inclán (27).

En esa historia, de una creciente irritación desconsolada que fue la vida de don Ramón, cuánta amargura debió de producirle tener que someter a un proceso de degradación, no ya a las viejas estructuras de los hombres, en quienes, al fin, halló culpa, sino a estas otras cosas puras en las cuales sentimos que nunca pudo dejar de creer, «víctimas inocentes», ignoradas aún como tales por la crítica (28). Acerca de esta distorsión de las cosas eternas ha precisado Greenfield:

Not only are human values distorted in the court of Isabel II but the order and harmony of the physical world as well suffer revulsion and dissonance. Nature becomes absurd. The sun and the moon defy the laws of the universe (29).

Reanudando nuestra marcha, vemos cómo de las «cristalinas lámparas» a que hemos aludido antes que, «quiebran el topacio de la luz», se pasa fácilmente a esta tremenda sensación de luz rota, alocada, casi agresiva:

Candelabros con algarabía
de reflejos... (30).

Hay también otras luces: las refulgentes del dinero codiciado:

... La guita
que no le da sus resplandores (31).

según los términos usados por el pintoresco jorobeta al referirse a las causas del mal humor del rey consorte.

O las incontrolables luminarias que el vino crea ante los ojos de la reina, que regresa de su nocturno devaneo:

¡Qué mareo de luces! ¡Es traidora
la viña de Jerez! (32).

---

(27) VALLE-INCLÁN: «Modernismo», en *La Ilustración Española y Americana*, 22 de febrero de 1902.
(28) Véase I. M. GIL: «Las víctimas inocentes en Valle-Inclán». *Cuadernos Hispanoamericanos* 199-200, julio-agosto 1966.
(29) SUMMER M., GREENFIELD: «Stylization and deformation in Valle-Inclán's. La reina castiza. *Bulletin of Hispanic Studies* núm. XXXIX. Liverpool University Press, 1962.
(30) «F. y L.», p. 314.
(31) «F. y L.», p. 274.
(32) «F. y L.», p. 318.

Luces siempre intranquilas, desasosegadas, eliminadas bruscamente al fin por uno de los personajes del modo más insólito:

La luz apago con el trabuco
como en el baile del Avapiés (33).

situación cuyas consecuencias quedan perfectamente explicadas en la acotación final:

Pregones y campanas al alba sinfoniza.
Apaga de repente sus luces el giñol
y en el reino de Babia de la reina castiza
rueda por los tejados la pelota del sol (34).

poniéndose en evidencia que cuanto hemos visto no es sino una farsa delimitada y, esto es importante, estilizada dentro de otro gran ámbito de farsa. Hay un reino grotesco y absurdo, real, donde ha ocurrido algo que ha sido relatado con la viveza divertida y la bonachona sátira que un teatro de muñecos puede ofrecer. Este escenario se apaga, pero el reino de Babia de la Reina Castiza queda. Sobre sus tejados, una último visión de luz increíble: la del sol, pequeño y miserable, que rueda sobre ellos casi esperpéntico, en imagen que envidiarían los más hábiles ultraístas del momento.

La próxima vez que veamos este reino, en *El Ruedo Ibérico,* no será dentro de la cabrioleante luz de un guiñol ingenuo, sino iluminado todo el tiempo por la solanesca luz de este sol vergonzante de disparatados movimientos, apenas entrevisto ahora.

Luz en movimiento. Esta es la primera nota, pues, que queremos destacar como prueba inicial del antiestatismo con que *La reina castiza* se halla concebida. Bien entendido que nunca hay aquí luces acres, lívidas, mortificantes, como pueden encontrarse en los auténticos esperpentos. «La esencia de su obra está en la luz», dijo Pérez de Ayala (35). Pero cuánta diferencia, qué largo camino recorrido entre el mundo de suaves colores y difuminadas luces que caracterizan la paleta modernista de nuestro autor y el de los tonos agrios de los esperpentos. *La reina castiza* marca una frontera, y hemos de insistir siempre en la palabra, un momento de equilibrio entre uno y otro.

Si observamos a los personajes es evidente que son seres alborota-

(33) «F. y L.», p. 337.
(34) «F. y L.», p. 338. Confróntese esta imagen de campanas y sol con esta otra de *Sonata de primavera:* «Encima de nuestras cabezas las campanas seguían siempre sonando y el sol, un sol abrileño, joven y rubio como un mancebo, brillaba en las vestiduras sagradas, en la seda de los pendones y en las cruces parroquiales con un alarde de poder pagano.» *Obras completas,* vol. II, p. 24.
(35) Citado por G. de Torre: *La difícil universalidad española,* p. 153. Editorial Gredos. Madrid, 1965.

dos, bullentes, con un ir y venir y gesticular que no cesan del principio al fin.

Gestos y movimientos desorbitados se mezclan efectivamente en el accionar de los personajes que raramente hacen algo con mesura. La pauta viene dada para ello en las aclaraciones que en la segunda mitad del «Apostillón» marcan con desenfado el espíritu de la obra, oponiendo una exacerbada construcción verbal a la nominal de la primera mitad.

Mi musa moderna
enarca la pierna,
se cimbra, se ondula,
se comba, se achula
con el ringorrango
rítmico del tango (36).

Ya hemos visto antes cómo el mismo palacio se nos presenta dando un continuo «salto mortal» sobre el lago que lo refleja. No es esta la única «cosa» que tiene movimientos propios. Los tiene —cómo no— la luna, que hace sentir en todo momento su presencia de diva burlona:

hace la luna un volatín
en la cima de los negrillos
que le sirven de trampolín (37).

Hasta los venerables cuadros con las reales efigies que decoran la sala se niegan a permanecer en la hierática calma que debería serles consustancial:

Y en los muros, bailando una danza,
los retratos de la dinastía (38).

---

(36) No es casual que Valle-Inclán escogiera el tango como símbolo del dinamismo que presidirá la farsa. Este baile representa una de las formas más acendradas del flamenquismo populachero y bullicioso que Valle-Inclán introduce en *La reina castiza* como elemento satírico.

Según David Bary, el romance final de *Los cuernos de don Friolera,* execrado por don Estrafalario, está relacionado con este tipo de copla.

Bary cita un texto de Baroja, ilustrativo del carácter de esta música. El protagonista de *La dama errante* (1908) acaba de escuchar en un ventorrillo el «Tango del Espartero. «Qué país más terrible el nuestro —murmuró Aracil, pensativo—. Esa canción, ese baile, las voces, la música, todo chorrea violencia y sangre.» (David Bary: «Un tango, una farsa y un esperpento». *Insula,* núm. 191, p. 7.)

También resulta interesante este otro breve pasaje de Baroja, mencionado por Carlos Clavería en «Estudios sobre los gitanismos del español», *RFE,* anejo XIII. Madrid, 1951: «El caso es que apareció el tango en la última mitad del siglo XIX, que tuvo un gran éxito popular y que corrió por toda la península... La corriente que lo impulsaba era el flamenquismo.» (P. Baroja: *Memorias,* III, 1945, p. 22.)

(37) «F. y L.», p. 261.

(38) «F. y L», p. 314.

Al terminar la obra sabemos que hay incluso una cosa abstracta, la institución monárquica, que tiene capacidad para moverse y gesticular por sí misma:

se viene al suelo la monarquía (39).

No hay más remedio que pensar en el sentido figurado del acto de «venirse abajo», pero queda claro el deseo de que se interprete hasta donde sea posible como una acción físicamente materializada por esta explicación inmediata:

como una vieja, de un patatús (40).

Y qué decir de las personas. Basten algunos ejemplos que nos ahorrarán una prolija lista de citas.

Entra el primer ministro:

Pintando chirlos en el aire con su bastón
hace su entrada el Gran Preboste: un fantasmón (41).

Huye el sopón amenazado:

Se salva por pies
con el ¡fu! del gato,
y el manteo es
negro garabato (42).

Con un corte de mangas el lego se escabulle (43).

Y a continuación aparece el Rey consorte:

Y sale correteando el Rey del camarín (44).

Tras lo cual viene la descripción del gesto del monarca, escarnecedora, de «sagradas» palabras rubenianas:

La vágula libélula de la sonrisa bulle
sobre su boca belfa, pintada de carmín (45).

---

(39) «F. y L.», p. 323.
(40) «F. y L.», p. 333.
(41) «F. y L.», p. 234.
(42) «F. y L.», p. 244.
(43) «F. y L.», p. 283.
(44) «F. y L.», p. 283.
(45) «F. y L.», p. 283.

Siempre movimiento y gestos agitados o grotescos. Mari-Morena y su manolo, con don Gargarabete, «aparecen dando traspiés»; el Gran Preboste «acude / blandiendo su bastón». En el rostro del Intendente surge «un guiño de gitano» al tomar la carta comprometedora. La Infanta Francisca y dos de sus dueñas entran en escena «dando voces atorbellinadas» y mostrando en su expresión «un mimo grotesco de niñas pequeñas».

Despersonalizado, apuntamos expresiones como estas: «exprimiendo los ojos y doblando el zancajo», «yo me crispo», «alborotado irrumpe el majadero / ... y el caso explica aspaventero», «saca las orejas, guiña la pupila», «y la otra dama, bajo la liga / con un remilgo caza una pulga»; «Sale repentino / un viejo ladino», «quiebra el bastón en la rodilla / y se filtra por un tapiz», «sale una dueña de improviso / y da en la puerta una espantada», «el Rey llega en tumulto», «con simultánea zapateta / como en un baile japonés / se derrumban el jorobeta / y el manolo del Avapiés», «con una mueca cejijunta / saltan los muertos en escena».

La profusión de este tipo de actos dinámicos excede a toda enumeración. Destacaremos apenas, para terminar, las referencias en este terreno cual es la dinamicidad de la propia Reina Castiza.

La Señora, ya lo hemos dicho, está poco en escena. Ni una sola vez aparece en la jornada II y apenas tiene dos cortas intervenciones en la III. Pero su donoso garbo late en cuanto en la farsa acontece, esté o no ella presente.

Tanto cuando es evocada («me lava la cara y me llora / con unos golpes y unos dichos») como cuando se hallan en escena, desde que por primera vez hace su entrada hasta que, concluyendo la obra, ordena con súbita inspiración que los muertos sean resucitados a puntapiés por Mari-Morena, la Señora es una pura conmoción:

Mi amada Reina, no se enfurruque (46).
Ríe la comadre, feliz y carnal (47).
Con risa chispona conjuga
la alegría del peleón (48).
Sale la Señora con la papalina
puesta sobre un ojo y dando guiñadas (49).

Esta «anti-duquesa Eulalia» rubeliana que «ríe, ríe, ríe» si no ante un espejo cóncavo, al menos ante un espejo mal azogado, es «el gesto»

---

(46) «F. y L.», p. 255.
(47) «F. y L.», p. 261.
(48) «F. y L.», p. 318.
(49) «F. y L.», p. 335.

por excelencia, y si el gesto fue siempre la clave de los personajes vallinclanescos que tienen en él su mejor vehículo de expresión, lo será cada vez más a partir de *La reina castiza*, ya convertido en gesticulación.

Un análisis general de las sensaciones sonoras nos dejaría ver en seguida, por otra parte, que en «Farsa y licencia» prevalecen también los sonidos agudos, o los descompasados, que contribuyen a mantener el clima particular de dinamismo a que venimos refiriéndonos.

La franca risa de la Reina, la «adamada voz de eunuco» del Monarca y la estruendosa del indignado Gran Preboste son las tres notas sostenidas más características de la sonoridad de la obra.

Como de costumbre, también en este aspecto es fácil observar que cuando el autor utiliza recursos netamente modernistas en principio es raro que no se encuentren estilísticamente desvirtuados por una gota más o menos concentrada de una ironía descubrible siempre a simple vista:

los violines de la orquesta
hacen papel de ruiseñores (50).
Cruza don Lindo la azotea
y melancólico solfea
suspiros que al viento se van (51).
Don Lindo toma el mensaje
e, inclinándose, suspira.
Y Su Majestad, un guaje,
sopla haciendo tararira (52).

Incluso en una ocasión se nos da una imagen por completo incontaminada que se inicia con el sonido fresco de un reír femenino.

Rumor de risas. La fronda
cruzan con paso sutil
dos tapadas, y la blonda
de sus mantillas enronda
con un misterio el perfil (53).

Junto a esto, sin embargo, cuánto estruendo, cuánta jovial algarabía. «Ranas y grillos» dan serenata en el jardín al unísono o, aisladamente, suena «la orquesta de los grillos» (54).

---

(50) «F. y L.», p. 230.
(51) «F. y L.», p. 286.
(52) «F. y L.», p. 292.
(53) «F. y L.», p. 249.
(54) La alusión a los sonidos de estos animales es un dato más que demuestra como Valle-Inclán se desentiende de las exigencias cronológicas cuando le conviene. La serenata de ranas y grillos se está produciendo al iniciarse la jornada I. Evidentemente la acción debe situarse en tiempo caluroso, normalmente en verano, fuera del cual ni unas ni otros, y muy especialmente los grillos, dan

En el interior del palacio

Las alabardas con sus regatones
baten (55).

o bien, «rechina una puerta», «súbita bulla resuena», hay ruidos presuntuosos de espuelas de soldado fanfarrón.

Las espuelas sonantes, despertando los ecos
fabulosos de tantas hazañas en Marruecos,
parte don Tragatundas. El bigote teñido
retemblón en la adusta brama de un resoplido (56).

La Infanta y sus dueñas dan «voces atorbellinadas». Hay gritos «en falsete», «llamas y bramas de basilisco», ruidos que despiertan a la Reina, toses de ésta para atraer la atención del Rey consorte...

Las entradas y salidas del gran Preboste, de ruidoso andar, no suelen pasar inadvertidas:

Las pisadas con eco
difuso, por el hueco
rodaban del salón.
Ponía un estrambote
al resonante trote
el golpe del bastón (57).

El ruido seco que Don Gargarabete produce al andar se refleja en estos versos:

¡tac! ¡tac! !tac¡ Don Gargarabete
bajo las sombras del paseo
surge con fatuo taconeo
y el bastón en un molinete,
¡tac! ¡tac! !tac¡ Don Gargarabete (58).

Esta onomatopeya tiene larga tradición en Valle-Inclán (59). Su uso aquí no es sino una muestra de lo que Guillermo de Torre designa

---

señales de vida. Sin embargo, más adelante, en la misma jornada, el diálogo entre la Reina y el Gran Preboste, referente a las cartas, deja claro que la acción no transcurre en verano (Señora: «Serán de este verano...». Gran Preboste: «Son de ahora». Señora: «De ahora no son».) Al comenzar la jornada II, el autor haciendo caso omiso de este diálogo, introduce esta acotación: «Noche de verano. Luna en la terraza...» Y téngase en cuenta que *Farsa y Licencia* se desarrolla en una sola noche.

(55) «F. y L.», p. 273.
(56) «F. y L.», p. 295.
(57) «F. y L.», p. 304.
(58) «F. y L.», p. 245.
(59) Es una evocación de ritmo de muñeira que cruza, con algunas variantes toda la obra de Don Ramón: «¡Tac-tac!, ¡tac-tac! Era un reloj de pared con

como «cierta voluntad vagamente arcaizante» (60), persistente siempre en el espíritu de Don Ramón.

En suma, con esta revisión de los signos estilísticos más externos de *La reina castiza* hemos pretendido dejar patente un hecho que todos los demás corroboran: el del formidable dinamismo que se desprende de ellos. Pululan en la obra todas las sensaciones que mayor viveza comunican a la acción: luces fulgurantes y cambiantes, movimientos marcados, gestos intensamente expresivos y, como fondo, sonidos contundentes, bullicio, ruido.

Poca insistencia en los colores. El autor no los impone como esenciales a la obra en ningún aspecto y sería justo que al montarla se tuviera siempre muy en cuenta este dato: *La reina castiza* está a cien leguas del dulce caleidoscopio modernista, pero nada tiene que ver con el chafarrinón.

Y, por fin, apenas nada de aromas o sensaciones gustativas, cuyo deleite, por la misma naturaleza de éstas, pudiera actuar como elemento de introspección en algún sentido, introduciendo aquí o allá baches, paréntesis, elementos retardatarios en el veloz sistema de engranajes de la obra.

El dinamismo, en fin, de *La reina castiza* radica en una sostenida tensión argumental y lingüística —tan alta desde el comienzo que apenas necesita crecer— y en un prodigioso ritmo de acción: lo febril sometido a armonía.

Esta vivacidad en el campo de determinadas sensaciones incide sobre una acción de «tempo» rápido. El relato de los hechos no está contenido por esos demorados primeros planos sobre los personajes y los detalles ambientales que tanto en las obras anteriores, salvo algunas farsas, como en los esperpentos posteriores, se producen continuamente, bien entendido que en éstos la energía expresiva de cada «estampa» crea ese dinamismo en profundidad que prevalece, a nuestro juicio, sobre el estatismo total de la acción.

---

el péndulo y las pesas al aire. La tos del fraile, el rosmar de la vieja, el soliloquio del reloj, me parecía que guardaban un ritmo quimérico y grotesco, aprendido en el clavicordio de alguna bruja melómana» (*Sonata de Invierno*, obras completas vol. II, p. 190). «Las voces resonaban a lo largo de una callejuela oscura, y los pasos en las losas, ¡tac!, ¡tac!, ¡tac!» *Los Cruzados de la Causa*, obras completas vol. II, p. 372). «Las puertas cerradas tiemblan en sus goznes: ¡toc-toc!, ¡toc-toc!» (*Romance de lobos*, obras completas, vol. I, p. 657). «¡Toc!, ¡toc!, ¡toc!... bate la espadela. ¡Toc!, ¡toc!, ¡toc!... da vueltas la muela» (*Aromas de Leyenda*, obras completas, vol. I, p. 1095). «... el monótono compás de los pasos: ¡Toc!, ¡toc!, ¡toc!» (*La media noche*, obras completas, vol. II, p. 662). «Tan, tan, tan, en mi joroba todos dan» (*La marquesa Rosalinda*, obras completas, vol. I, página 247). «Tan, tan, tan, canta el martillo» (*La pipa de kif*, obras completas, volumen I, p. 1159). «Tunturuntún, la Mari Gaila; tunturuntún, que tanto bailó» (*Divinas palabras*, obras completas, vol. I, p. 773).

(60) GUILLERMO DE TORRE: *La difícil universalidad española*, p. 122.

El dinamismo que hay en *La reina castiza* es el que le da su condición de pieza intermedia entre la farsa y el esperpento. Con aquéllas comparte la celeridad en la exposición de la anécdota el ritmo vivo servido por una espontaneidad ingenua, sin trabas, el grácil donaire que trenza los hilos de lo verosímil y lo inverosímil, buscando sólo entretener; de los esperpentos tiene ya la exacerbación del gesto convertido casi siempre en aspaviento, el esbozo de la sátira sobre bases «realistas», el avance en general hacia la distorsión, con ese *ma non troppo* donde está el secreto de su equilibrio.

La obra va con presteza a la presentación del problema central. Hay dos escenas ambientales, muy breves, que sirven para introducirnos inmediatamente en la atmósfera de la corte. Tras esto llegamos a lo que Kayser denomina «momento excitante» con el planteamiento hecho por el sopón.

Esta exposición apresurada del nudo de la intriga, apenas sin circunloquios previos, como en muchas obras del teatro clásico español; este disparar ya desde el primer momento el grueso de la artillería de los recursos dramáticos hace que la tensión de la trama alcance desde el principio un nivel máximo. El «asunto», cuya gravedad en circunstancias normales no escaparía a nadie, es ahora un gran globo hinchado con presión máxima, cuya explosión se prevé amenazante.

Todo el interés se halla dirigido hacia lo que debiera ser el punto clave del argumento desde ese instante: el temor de la Reina a que trascienda el contenido de la carta, sus esfuerzos por satisfacer las absurdas exigencias del chantajista. Siendo ello imposible, cabría aventurar desesperados forcejeos, humillantes negociaciones de la Señora con el Sopón: un inevitable dramatismo que podría llevar al terreno de lo tragicómico.

Pero nada de esto ocurre. La Reina, enterada del suceso, lo considera apenas como un incidente molesto, una minucia que sus obsecuentes pero ineptos cortesanos no han sabido resolverle, nada que pueda hundirla en un mar de zozobras.

Quien, lector o espectador, se haya dejado arrastrar por razonamientos sensatos tras un instante de perplejidad no olvidará ya que al seguir la obra se halla inmerso voluntariamente en un mundo absurdo y grotesco.

La tensión entonces debería relajarse. Pero, aceptado lo imprevisible, surge una nueva cuestión: ya que no a la Reina, interesará, preocupará a alguien el turbio asunto. Poco tiempo, sólo una escena, tardamos en enterarnos de que efectivamente así es. El Rey consorte —hemos entrado en la jornada II— toma conocimiento del caso e inicia, excitado, negociaciones con el Sopón. Vertiginosamente la carta

y su copia se tornan origen de codiciosos manejos de cortesanos y del propio Rey.

La tensión de la amagada tragicomedia ha pasado a ser tensión sostenida por el multiplicado proceder nervioso y cínico de estos personajes. Lo que empezó como un problema de honor y de escándalo se ha convertido en un sucio y cómico juego de intereses.

«Se diría —afirma Guillermo de Torre— que la fábula comienza por no interesar al autor, quien la toma como un pretexto de variaciones lírico-burlescas, y tampoco, por consiguiente, cautiva al lector» (61). Ciertamente, si «no interesar» equivale a «no tomar en serio». Pero qué agilidad en estas variaciones lírico-burlescas en que la historia se ramifica en forma desconcertante.

La llegada del gran Preboste y su negativa a acceder a las pretensiones económicas del Sopón, en las que ya se encubren las de los demás, hace que la jornada II termine en un acentuado clímax donde la intriga promete nuevas sorpresas.

La sorpresa consiste, por una parte, en que en la jornada III el gran tinglado alrededor de las cartas prácticamente se ha desmantelado. La Reina, jubilosa en su regreso mañanero a palacio tras una noche de divertida jarana, no mencionará más el tema. El Rey consorte apenas se permite sino reprochar con tímido enfurruñamiento al Gran Preboste su cerrada actitud. El Sopón, amenazado por éste, se repliega. Súbitamente todo se complica. El Gran Preboste se impacienta por lo de las cartas y por la insistencia del Rey en entrar a la alcoba de su esposa. Las muertes que a esto siguen y la subsiguiente resurrección a puntapiés de las víctimas, introducen ya al cerrarse la obra un inimaginable sobresalto, deshecho en seguida por el incongruente desenlace. Hay un punto de perplejidad: ¿cómo aceptar la presencia de la muerte en tan desenfadada peripecia?, pero otra perplejidad mayor la invalida.

Veintiocho escenas integran la obra, con las consiguientes entradas y salidas de personajes, lo cual nos da también idea de la movilidad de la acción. Hay un ritmo de interés sostenido, sin factores retardatarios (quizá con la excepción de la escena que abre la jornada II, en la que toman parte Don Lindo y el Jorobeta); la exposición del asunto es rápida, veloces los personajes en mostrar sus apetencias, tanto como en sus movimientos, instantáneo el giro que en el último momento se introduce en la trama. El asunto, la anécdota, es mínima, pero no puede estar relatada, y con esto volvemos al punto de partida con mayor dinamicidad. Con las unidades de tiempo y acción total-

(61) G. de Torre: *La difícil universalidad...*, p. 149.

mente respetadas y, de hecho, también la de lugar, es imposible obtener más eficaces resultados en este sentido.

Hay en *La reina castiza* dinamismo en extensión y en profundidad y no sólo del segundo tipo, como ocurre otras veces en Valle-Inclán. Hay una aceleración continua servida por el predominio de las construcciones verbales. El autor nos somete a una expectativa continua; primero, haciéndonos imaginar lo que luego no ocurre; después, obligándonos a establecer nuevas suposiciones, y, cuando todo se va desmoronando ante lo inaudito del comportamiento de los personajes, con ese golpe final de desazonante burla.—LUIS SAINZ DE MEDRANO ARCE. *(Lérida, 70. MADRID.)*

GENERALIZACIONES PARA UNA CRITICA DEL TOPICO *

YO Y LA LEALTAD

Lealtad es una de nuestras más bellas intransigencias. Consiste en admitir frente a los otros que nuestra libertad está limitada por la amistad que nos merecen. Como tantas cosas abstractas, es un invento de los hombres para rellenar el enorme vacío que queda entre la promesa y la acción, entre lo que creemos poder ser y lo que somos, entre nuestros sueños y nuestro estómago. En la vida hay senderos, y caminos, y posadas, y cambios de dirección... y todo lo necesario para moverse con razonable probabilidad de llegar donde nos habíamos propuesto. La lealtad es lo contractual del hombre; es la idea de reciprocidad llevada a la práctica. Instrumento de seguridad para convencernos a nosotros mismos de que ante determinadas cosas no reglamentadas, podemos volver la espalda y vivir tranquilos sin peligro de traición.

Tengo un plano cuajado de referencias, de datos acerca de escollos, distancias, aduanas... y también *lealtades*, que utilizo constantemente para navegar. Soy leal a todo aquello que me es fundamental para sentirme yo mismo en un mundo de otros; y seguro de yo mismo en medio de la tremenda batalla en que las lealtades son puestas a prueba por la malicia de las intenciones y de las ventajas. Vivimos un mundo torturado por superaciones. Las lealtades pelean entre sí, se matan unas a otras. Y, en el silencio amargo del sepelio que les hace el alma, voces hirientes de megáfonos vestidos de papel anuncian que nunca debimos matarlas, ni conservar las que están vivas, ni dejar que

* Ocho capítulos del libro, inédito, de igual título.

nazcan otras nuevas. «Hay —dicen— especialistas para eso»; ésa, por lo visto, no es nuestra función. Cada cual «a lo suyo». Las lealtades, para los curas, militares, fiscales y poetas... Y así nos acercamos al abismo de un mundo de hormigas, en el cual no es posible caer por mucho tiempo a causa, sencillamente, de que los hombres no son hormigas.

Descaradamente, con ese cinismo que sólo puede ser fruto de la ignorancia, los periódicos y los hombres públicos se creen llamados a asumir la función que yo siempre he considerado inalienable a cualquier hombre, a todo hombre: el derecho a elegir mis lealtades, el derecho a elegir la posada donde descansar de vez en cuando en medio de los sudores, molestias y puñaladas del camino.

A veces siento que me ahogo entre periódicos de signo contrario, de ideas contrarias y verdades contrarias que se me ofrecen como «marcas» decisivas de ideas, como profecías únicas. Me defiendo contra eso y creo estar a salvo hasta que un día, confiado, penetro en una de mis modestas posadas, de mis lealtades viejas, y, al abrir muy bien los ojos, ya dentro, leo asombrado: «Coca-Cola».

A fuerza de jugar con la verdad, la justicia, los derechos de la persona, la libertad y todos los demás valores, uno acaba no sabiendo dónde está el mal, dónde está el error y, sobre todo, qué parte de los demás o de nosotros mismos es la responsable auténtica de este estado de cosas. Es llegada la noche en que todo los gatos son pardos y las pocas lealtades que uno conserva con la benevolencia entrañable de cuidador de museo, despiertan al espíritu la sospecha de si seremos tontos... Y la vida sigue, y los megáfonos de papel claman sin cesar, y los prohombres de periódico ilustrado se sienten césares y hablan, y hablan, y hablan, y miran y sonríen como si nunca se hubiesen pinchado los neumáticos de sus coches, como si la frustración y el fracaso no existiera para ellos, como si «la verdad» fuese infinitamente más verdadera dicha en los periódicos o a través de un micrófono. Esto es lo terrible, lo desalentador de las masas, de los grandes grupos humanos: la facilidad con que los grandes valores de la cultura se hacen objeto de especulación y ventaja, la facilidad con que ciertos hombres se titulan a sí mismos «especialistas» de estos valores, sin sonrojarse y sin que nadie los sonroje, convirtiéndolos así en objeto de publicidad, especulación y ventaja, transformándolos de meta última en medio bastardo para lograr fines particulares. Pero los tahúres, además, no se marchan, ni se cansan; el ingenuo ideal de que la mejor limpieza es no manchar, hay que sustituirlo por el de que la buena limpieza es estar dispuestos siempre a pasar la escoba con alegría, con energía renovada.

Más de una vez he tenido la veleidad de «no ser tonto», de arrojar por la ventanilla mis lealtades y dejar a los «especialistas» que las manejen a su antojo y me las administren. Pero esto me angustia de un modo indefinible. Es como comprar paz a plazos y con interés o admitir en serio que para conocer París basta una película o para ser culto es suficiente una enciclopedia.

Yo y el mundo

Mundo es eso que está ahí, pero a lo que, contra todas las apariencias, no hacemos gran caso. Se dice que mundo es la tierra y el mar y el aire y las estrellas y la vida y los otros hombres y yo mismo... Pienso yo que la cosa es algo más difícil. Me empecé a dar cuenta del mundo cuando comencé a darme cuenta de mí mismo. De entonces acá, el mundo, como yo mismo, han sido dos cosas vivas, progresivamente mayores y más complejas. Al principio era la escuela, los pecados contra la doctrina del catecismo, el circo de los jueves por la tarde y un curioso juego de facilidades y dificultades entre lo que me aprobaban mis mayores y lo que me prohibían. Después, curiosamente, ha seguido siendo eso mismo, pero con nombres diferentes, más difíciles y, en general, mucha más falsedad de contenido con un ropaje de muy seria apariencia: a las bofetadas se las llama de otra manera y suelen ser más decisivas; los besos adquieren multitud de matices diversos y constituyen, en conjunto, el esqueleto de lo que la gente llama, sin entenderlo demasiado, «felicidad»; la doctrina de los adultos es mucho más compleja y matizada, con objeto, sin duda, de que podamos vivir sin hacerla gran caso; el circo de los jueves, con todas sus variantes, sigue siendo la meta central de la mayoría de la gente. Y así sucesivamente.

Pero, de todo este galimatías, he sacado la impresión de que no se puede hablar con mucha propiedad de mundo en general, sino, más bien, de lo que éste va siendo para cada uno de nosotros y de lo que cada uno vamos siendo para él. Naturalmente que hablar de «mundo» es ponerse, *ipso facto,* al borde mismo de la falacia y de la generalización gratuita. Odio las generalizaciones; les tengo miedo; siempre se dicen tonterías al generalizar y, cuanto más largo y de más pretensiones el discurso, más gorda la tontería. Estoy en el mundo: eso es todo. El mundo no es una cosa estable y de mí depende agrandarlo, en sus placeres y en sus incomodidades. La gente vive alocadamente este designio y trata de enseñorearse del mundo a toda costa, recurriendo a veces a inventar variantes de los sentimientos, de la belleza,

de la moda, de la comida... Yo me irrito un poco con esas gentes, porque entiendo que la búsqueda del mundo no es una búsqueda frívola de variaciones, sino el progresivo agudizamiento de la razón, buscando a la vez las fuerzas que se oponen, humanizando lo que nos es próximo con lo único verdaderamente humano del hombre, que es el pensamiento reflexivo. Los motivos reales de nuestro enriquecimiento se convierten así en motivos reales de enriquecimiento del mundo.

Un día vi, sorprendido, que el feliz suceso de un beso, un atardecer en la montaña o una siesta, estaban sordamente rodeados de negros nubarrones, luchas, fealdades y embrutecimiento. Desde entonces nada es para mí «claro como el agua» y vivo la zozobra permanente del rentista que piensa que podría sobrevenir un cambio social y verse despojado de sus privilegios. A bofetadas siempre con lo afectivo, reflexiono; acepto (insisto que tras encarnizada lucha) el mundo que se va forjando en mí, y cada vez más intensamente pienso en «la otra cara de las cosas»; y rechazo, por principio, la solución fácil, el «sentido común», para explicarme los fenómenos: tal es mi programa, mi objetivo, y el talante de mi peregrinar. Mundo es eso que está ahí...

Yo y la libertad

Libertad es el ámbito de la acción. Es el conjunto de posibilidades. Reducto del destino. Señuelo obligado de la esperanza. Y, además, una cosa sumamente curiosa: instrumento a la vez de girondinos y jacobinos, judíos, nazis, poetas y norteamericanos. Es una gran traición del pensamiento. Como *bondad*, como *justicia*, como todo lo que es abstracto en su misma naturaleza, nos hace permanentemente la travesura de presentarse siempre a nuestra imaginación con sus mejores galas y de evadirse siempre cuando nos decidimos a alcanzarla en nuestro mundo de vivencias concretas.

Yo poseo un truco para cuando la imaginación me hace la faena de presentarme como posible lo inalcanzable; en vez de imaginar lo concreto *desde* lo abstracto, doy al guante la vuelta: imagino lo abstracto *desde* lo concreto. Así, *libertad* es para mí lo que escribía más arriba: *el ámbito concreto, real, de mis posibilidades y solamente eso.*

Está claro que sólo hacemos aquello que podemos hacer; ésa es nuestra verdadera libertad. Lo que sucede es que, precisamente, una de las cosas que podemos hacer es soñar las perfecciones desde la insatisfacción que nos producen las cosas tal como se nos muestran. El hombre más reflexivo, más sensible, más inteligente, más hombre, pro-

bablemente tiene como denominador común en todas sus impresiones de la existencia un sentimiento: la insatisfacción. La insatisfacción es la prueba máxima de un hecho dramático: *el hombre no está adaptado;* el hombre vive como una flecha proyectada frenéticamente al más allá de sí mismo. El destino del hombre —el verdadero tope de su libertad— es humanizar su mundo, poner pensamiento en toda la realidad. La insatisfacción y su hermano neurótico, el desgarramiento, son el resultado sarcástico de la benevolencia con que el hombre permite que convivan en su interior sentimientos e ideas contradictorios y en permanente lucha. En el fondo, es en el corazón de cada uno donde puede surgir la escisión, el desgarramiento; pero también donde está la levadura de la conciliación con el mundo. Y, naturalmente, no puede haber conciliación sin previo desgarramiento.

Mi libertad tiene todas las limitaciones que le impone mi existencia real en un mundo lleno de leyes biológicas, afectivas, intelectuales, a las que no es posible escapar. Esto me disgustó durante una época. Después he llegado a ver claramente que estas limitaciones no eran sino el fundamento, la cimentación de mi verdadera libertad, sencillamente porque son tales leyes las que posibilitan la existencia *humana* del hombre que es, sin duda, la existencia social —que es, sin duda, la aceptación de un límite razonable entre yo y los otros, y aprender a vivir con satisfacción ese aparente inconveniente—. Así caminamos algunas gentes; a caballo de la libertad (entendida como conjunto de posibilidades) y a cuestas con la insatisfacción permanente de nuestras añoranzas.

A los hombres sin pedestal, a los que vivimos en la sombra sin detentar, en absoluto, la más insignificante brizna de esas fuerzas decisivas, «de periódico», que pueden cambiar el rumbo de las cosas, sólo nos queda hacer de nuestra vida y de nuestra acción una *posibilidad* de cara al futuro. Con este futuro es con el que podemos asumir honestamente una postura de compromiso. Donde hay un hombre, hay una posibilidad de evolución y de cambio pero, sobre todo, de creación: de abarcar lo real en cada momento en su totalidad y en su inevitabilidad, pioneros siempre de nuestro propio pensamiento sistemático, contribuyentes de la razón: pero fervorosos de lo afectivo. Tiene que ser así. No puedo concebir una norma más útil para alcanzar la conciliación que aceptando el desgarramiento. No podría hallar mi verdadera libertad sin aceptar previamente las reglas del juego de la vida y del mundo... De un mundo en que lo posible no es siempre lo mejor; de un mundo en el que nuestras convicciones, como las serpientes, deben renovar constantemente su piel y recelar siempre, tanto de lo «mejor» como de lo «posible»: éste es el gran destino, la gran

misión de la libertad y lo que, gracias a ella, otorga grandeza al hombre: no ser esclavo, por principio, de otra cosa que de su lógica y su corazón.

Yo y la geometría

Me apasiona, me entusiasma la geometría. Hace algunos años, cuando mi mente estaba atosigada con ese galimatías de fechas, opiniones, nombres y verdades a medias con que la sociedad nos tortura para darnos opción legal al pensamiento «elevado», yo me pasaba las horas admirando la pureza de conceptos, la disciplina sistemática de la verdad que es la geometría. Es una maravillosa sinfonía del espacio. Es el Bach del pensamiento lógico expresado en líneas que, para más asombro, son siempre, como las ideas que plasman, imaginarias hasta el extremo de que papel y tinta son considerados por los geómetras como un «mal necesario». Mi torturada mente de Marco Polo del pensamiento descansaba en estas playas de vez en cuando y vivía de las rentas de su pureza: ¡por fin había encontrado un mundo en el que no todo es verdad comprometida, privilegio institucionalizado, agresión descarada a los límites de lo razonable! Siempre he tenido envidia de Euclides por haberme «pisado» de manera tan demoledora misterios y sutilezas que yo hubiera querido descubrir por sí mismo.

Un día —uno de esos días aciagos que nunca deberían llegar para los rentistas— cierto buen amigo, práctico él, organizado él, bueno él, insulso y seco él, me dijo que hay conceptos y leyes de la geometría «clásica» totalmente superados, debido a las necesidades de la ciencia de hoy. Mi buen amigo me hizo pensar, sin querer, que un pensamiento abstracto como es el matemático, elaborado con la exclusiva mediación del entendimiento lógico, se ve obligado a superarse a sí mismo ante las necesidades de la ciencia en movimiento. Entonces es que acaso estamos nadando por sobrevivir en un diabólico mundo cambiante, en que ni siquiera es posible estar seguro de aquello que tenía todas las apariencias de un saber absoluto.

Me cohíbe y encoge la superación: jamás he vuelto a coger mi espléndido libro francés de geometría; tendría la sensación de ser tonto, y es ésta una de las sensaciones que me resultan más incómodas. Temo a la superación, tanto más cuanto que la considero necesaria e inevitable. Pero, invariablemente, me desgarra. Es como dejar de pronto las muletas de que nos servíamos para andar; puede que la operación en los pies haya sido eficaz y podamos prescindir de ellas, pero nadie nos puede quitar en los primeros momentos la sensación

de que vamos a rodar por el suelo al no tenerlas bajo las axilas. Y es que las ideas, al entrar en nuestra mente y ser admitidas por ella, tienen tendencia a arraigarse, a crear intereses, a cubrirse de complicados perifollos y galones de sentimentalidad. Están ahí, ocupan un sitio y éste es su derecho natural que nadie debe discutirles: eso es todo. Uno ha de estar muy alerta contra esta tendencia al rentismo y al derecho de propiedad de las ideas que nos van llegando; es, como tantas formas de propiedad, una piratería a la luz de la razón, pero enmascarada por la aprobación general. Esto, creo yo, es la raíz funcional de mi hostilidad hacia la superación: en cuanto tenga tiempo, adquiriré información acerca de las geometrías no euclidianas. ¡Qué remedio!

Yo y la sociedad

La sociedad es mi mundo. La sociedad es el mundo del hombre. Yo me miro en su espejo constantemente; ella no tiene más remedio que mirarse en el nuestro, en el espejo que cada uno somos para ella. Y —todavía más difícil—, para mirarme en su espejo tengo que aceptar siempre dos intermediarios. Uno es lo humano que me rodea aquí y ahora; otro, más distante, es el conjunto de reglas y estructuras que la Humanidad ha ido inventando y que podríamos definir como la «astucia de la convivencia».

Haré un poco de historia. En el principio, era un niño y, por lo tanto, estaba en armonía con la Naturaleza; tras un período crepuscular, hice mi primer gran descubrimiento: el de mí mismo. Parece tonto, dicho así, pero no lo es en absoluto; el primer gran descubrimiento del hombre es el de sí mismo. Y aquí empezaron a complicarse las cosas. En seguida descubrí EL OTRO, así, con mayúsculas. Un período crepuscular, y nuevo descubrimiento: el de *los otros* en conjunto y como conjunto. Finalmente, mucho más tarde, descubrí a *la otra*.

A lo ancho de todo este largo proceso, las cosas de mi mundo han sido lentamente elaboradas por mí siguiendo un proceso muy peculiar y monótono; primero, me son realidades inamovibles, *datos,* de los que me veo obligado a partir y de los que, naturalmente, estoy aprisionado sin saberlo; en seguida, período crepuscular de transición y de crisis: el *dato* —es decir, todos y cada uno de los conceptos que me han sido impuestos artificialmente desde fuera— elaborado, digerido por mi espíritu, adquiere paulatinamente un nuevo sentido humanizado; de amo que ordena e impone, deviene en algo así como buen padre,

como matriz dúctil que acepta los retoques de mi espíritu para poder vivir dentro de mí ya humanizada. El dato-padre me sigue limitando; es todavía mi verdadera óptica, pero me deja hacer, permite y desea que me desarrolle, como buen padre que es y, al contrario de su primitivo significado de «amo» que encadenaba mi espíritu y le hacía vivir los conceptos como en una permanente erudición, sin garra en el alma.

El destino del *dato,* de ese intermediario que tenemos entre nuestra mismidad y el mundo, es verdaderamente heroico: de amo, llega a convertirse en padre; de padre, consigue llegar a darme la impresión de que lo he creado yo, de que es «hijo» y, en ocasiones, de hijo queda convertido en minúsculo «ingrediente» de mi mundo.

Así vivo. Cuando me acerco a un sitio con gente, veo diferencias, gestos, actitudes, que me producen extrañamiento, que me hacen vivir la sensación, no siempre agradable, de ser otro y distinto a todo eso. Un día nos acercamos a un grupo de gente que discute acaloradamente; aguzamos el oído y, antes de poder reaccionar, hemos caído en medio de una batalla entre los defensores de la sociedad y los defensores del individuo. Cada día con más fuerza, ese dato (lucha entre universalistas y personalistas) va perdiendo su carácter de cosa impuesta: deviene en padre y, ya con esa confianza con la que a veces nos atrevemos a hablar a un padre, yo denuncio el planteamiento mismo del problema; los personalistas dicen: «el Estado es *para* el hombre, la sociedad es *para* el hombre y no viceversa». Los universalistas (versiones aproximativas del socialismo) suelen decir: «el Estado es un Absoluto; el hombre debe vivir para mantenerlo; éste es su Destino». Y uno —ya consciente de esa tarea de humanizar los datos que me he autoimpuesto— piensa: ¿cómo va a servirse el hombre del Estado, de la sociedad, sin mantenerlos, protegerlos y perfeccionarlos?, ¿cómo sería posible este perfeccionamiento sin renunciar al egoísmo como vicio? Soy, quiera o no, animal social; ante la gente no puedo, no sé asumir nunca una actitud de lobo. Puedo ser orgulloso, pero nunca ladrón. Y, con frecuencia, me siento tentado de decir que esta actitud es perjudicial, que en un mundo de lobos uno no tiene más remedio que degollar o hacerse vegetariano... Yo aún no he optado claramente por lo uno ni por lo otro, y a menudo vivo la zozobra de estar, acaso, despilfarrando mi vida sin dar la batalla que puedo dar.

Por mi gusto, pondría un lema bien visible en el vestíbulo de casa: *Dejaste la calle, bien venido a tu casa.* Y, para el momento de salir, pondría otro: *Dejaste la casa, bien venido a tu calle.*

El dolor es la sal de la vida.

¿Qué sería del amor si siempre, en todo tiempo y lugar, cualquier mujer dijera «sí» a cualquier hombre? ¿Dónde estarían esos imponentes ejemplos de belleza que los poetas nos han legado a causa de sus desengaños? La rosa y el espino, la alegría de la paz y el fantasma de la guerra, la satisfacción del deber cumplido y el fantasma de la deserción, la alegre liturgia de una mariscada y el fantasma de meses a sopa de cangrejos. Detrás del genio y la capacidad creadora, y la sinceridad y valentía de expresión, y el desprecio de valores terrenos y efímeros, hay con sospechosa frecuencia el aguijonazo permanente y hondo de una enfermedad incurable, una condena carcelaria, la pobreza o el desdén de los otros a la fealdad física. En una buena biblioteca apenas abundan autores «satisfechos», como en la historia de mi vida apenas hay nada de valor que no tenga detrás la amenaza o la cicatriz de una buena tarascada de la vida. Por eso me afirmo en un deseo ya viejo en el mundo cuando los hombres tienen la fortuna de poder verse en su propia soledad: *Venid aquí, dolores; no huyáis de mi vida.*

Ahora bien, esta filosofía, lanzada a los aires de un mundo obcecado en el confort, podría tener un matiz equívoco. *Yo deseo dolor de verdad* o, más bien, estoy dispuesto a que mi vida transcurra en medio de él. Pero no lo suscito torpemente, sino que lo acepto, si llega como resultado de la necesaria valentía con que he de vivir la vida. Y tampoco busco una especie de entrenamiento moral para vivir mis dolores con una sonrisa oriental; no: los dolores hay que vivirlos, saborearlos, como el picor o el amargor de una especia; además, ¿qué queda en el espíritu cuando nos llega la hora de saborear «la mentira» de la vida en la muerte de un ser querido? «¿Cómo es la gente tan estúpida —decía uno de mis maestros del existir— que me pide que no sufra por la muerte de mi mujer? ¿Cómo no comprenden que este dolor es la razón, la certificación auténtica, de mi vida, de mi amor, de mi dignidad y mi sinceridad? ¿Cómo no comprenden que es mi hora del dolor?»

La vida entendida y aceptada como lo que es, como la búsqueda de la totalidad desde nuestra humilde particularidad, como una flecha lanzada al infinito desde nuestra existencia finita, es un juego dialéctico de tendencias opuestas, de fuerzas contrarias en que las mayores probabilidades de avance están del lado de quienes pueden ir más lejos en la búsqueda; por tanto, de quienes tienen una sensibilidad más acentuada para los dolores y entuertos de esta vida. La intensidad es aquí lo decisivo, como determinados compases de una partitura:

tienen misión de sacudida violenta, de «motor de arranque». Y si, andando el tiempo, los dolores desaparecen sin desaparecer la causa, sospecho lo peor: sospecho que me he embrutecido. Peor para quienes no sufren, peor para quienes, en el ajetreo de esta charca que es la vida, pierden al padre y apenas lloran porque «no es de hombres», porque no tienen tiempo, porque es natural y *morir habemus;* porque hay que mantener una vida social decisiva en la existencia de la familia o pagar los plazos del piso o de la nevera con horas extraordinarias y chapuzas los domingos. Dentro de cada hombre está la posibilidad de la deserción. A menudo, caemos en ella.

Y los dolores llegan, como un precioso regalo de la vida; nos sitúan en la verdad de los amores, los sentimientos y las jerarquías que en realidad tenemos dentro. Y nos sacuden, nos ponen en marcha tras algunos chirridos (como los grandes trenes), peregrinos siempre al más allá de lo que ahora somos. ¿Podría ser todo esto el manojo de berza sobre las orejas del burro de noria? No lo sé. Pero, en todo caso, el camino sin esperanza es mucho peor, es imposible: tanto, al menos, como el no caminar.

Liberado un día de ingenuas veleidades de retorno al vientre materno, me encontré lanzado a un gigantesco crisol de fuerzas enfrentadas, en medio de las cuales no siempre, ni mucho menos, tengo probabilidades de predominio; entonces, uno jerarquiza símbolos, fuerzas, valores y camina por los senderos libres que estas fuerzas dejan al espíritu. Al final, el hombre que hay en mí sabe bien, muy bien, una sola cosa: sólo soy dueño de mi acción, sólo soy responsable de mejorarla, haciéndola más y más reflexiva, más en correspondencia entre lo que es y lo que debe y puede ser. ¿Los dolores? Es fácil, cerilla, chispazo, sacudida, contraste, negación dialéctica, piloto de aviso, ingrediente y, desde luego, el templo respetuoso donde encuentro el verdadero valor de mis cosas: acciones, amores, esperanzas y vida.

Pero hemos de volver a la cuestión central: la intensidad. Yo pienso que me he embrutecido cuando los dolores no me estimulan o me sacuden; pero, ¿y al revés? ¿qué pasa cuando el dolor deja de ser ingrediente y se convierte en la base del plato? ¿qué paella puede salir con cien gramos de azafrán y cincuenta de arroz? ¿qué pasa cuando un músico loco escribe una sinfonía en puro «crescendo»? ¿qué sucede cuando, en puro pensar filosófico, tras la primera negación, no se sucede la síntesis que es, precisamente, negación de esa negación? Es algo muy sencillo y eternamente observado: el dolor excesivo, interminable, como «vicio», embrutece y aplasta como ninguna otra cosa y convierte al hombre en esa engañosa caricatura disciplinada que es el «hombre-hormiga» de todas las esclavitudes, de todas las masas de

siervos, de todos los conformismos, de todas la situaciones en que predomina el «no analices» y en las que cualquier idea creadora, original, generosa o noble, es puro milagro. El hombre retorna acobardado a sus añoranzas infantiles del útero materno, y convierte su vida en típico juego masoquista de jerarquías que acepta ciegamente y que, enmascaradas con palabras como disciplina, orden, respeto, etc., anestesian la conciencia y enmascaran la verdadera esencia de ese masoquismo que es el miedo a la libertad, a *su* libertad.

Con los ingredientes, pues, hay que tener cuidado. Y, seguramente, suerte.

Yo y los proyectos

Proyecto es el reconocimiento del futuro en la acción. Es eso que sólo puede hacer un hombre, porque sólo un hombre es capaz de concebir el futuro saliéndose de su presente. Por ello, es ese componente que, empleado con la abundancia y tino necesarios, nos otorga todas las ventajas a que razonablemente podemos aspirar los hombres. Los proyectos son las espuelas de la indolencia, del autoconformismo, de la armonía animal con el medio social y con la naturaleza.

En la biología de la idea, especialmente en lo que a su comportamiento con otras ideas se refiere, no hay un caso más claro de vida propia, de autonomía y de influencia a la vez sobre el conjunto, como el de los proyectos. Una vez concebidos, comienzan a aguijonearnos: ésta es su verdadera naturaleza. Imaginábamos que los controlaríamos siempre por haberlos creado, y en seguida vimos la sorpresa de que toman fuerza propia y no paran de empujarnos. Con ellos el hombre se muerde siempre la cola.

Por lo demás, nos pasa esto con frecuencia a los hombres. Nos acercamos a una mujer creyendo que hemos inventado el amor; vamos a la cámara nupcial creyendo que hemos inventado el sexo; sacrificamos totalmente nuestra libertad y hasta lo más insignificante de nuestra intimidad creyendo que hemos inventado el matrimonio y que, por ello mismo, los males y bienes que del mismo provengan serán fácilmente controlables por nosotros. Poco tiempo después, acaso demasiado poco tiempo después, caemos en la cuenta de no haber inventado nada y de que, en todo caso, no es posible controlar la energía propia del invento. Proyectar, a veces, es como criar cuervos, como pagar traidores, como alimentar un ejército y mantenerlo ocupando nuestra casa con pistolas y todo. Conviene estar alerta con los proyectos y saber siempre que uno de nuestros puntos débiles es la gran facilidad que tiene el espíritu para crearnos necesidades, las cua-

les, una vez en marcha, son mucho más difíciles de frenar y encauzar que lo fue el esfuerzo de darles vida.

Y, sin embargo, los hombres proyectamos, soñamos, nos disparamos hacia lo perfecto, hacia lo total, con insensata codicia, con insensata generosidad; con frecuencia tenemos el aspecto de escarabajo que intenta escapar de un cubo. La totalidad, lo perfecto, está siempre fuera de ese cubo... pero dentro, sin embargo, del espíritu del hombre-escarabajo.

En el proyecto está el destino del hombre. Dudo que se haya hecho una sistematización de esta enseñanza. Dudo que haya muchos hombres que hayan tenido la suerte de ser instruidos tempranamente en el arte de proyectar su vida, en el arte de huir del azar, en la necesidad de proyectar nuestro futuro antes de que «nos lo proyecten» las cosas mismas del mundo y de la historia. La mayoría prefiere vivir de un modo fatalista, anárquico, como sólo tendría derecho a vivir aquel que estuviese de antemano condenado a morir en una catástrofe marítima o ferroviaria.

El proyecto empuja a la indolencia, la arrincona y convierte a cualquier hombre, incluso al más humilde, en un ser luminoso y vivo, en un ser «con el que hay que contar». Proyectar es lo que no podrían ni pueden hacer las hormigas. Es un verbo que debería prohibirse en las sociedades organizadas con la idea de fomentar la esclavitud. Yo proyecto todos los días... ¿cómo podría, si no, soportar mi soledad? ¿cómo podría mirar el mundo activamente? ¿cómo podría alimentar y consumir mi antorcha?

Yo y los mejillones

Siempre me gustan. Siempre, si me descuido, me indigestan. Esto es muy frecuente en todas mis cosas. Las sensaciones, los sentimientos, son para mí esa criatura preferida que a fuerza de cariño, entusiasmo y tolerancia, el padre acaba descuidando en su educación —asunto, precisamente, que requiere fría reflexión e incómoda intolerancia—. Paradójicamente, en vez de convertir al hijo preferido en un prodigio hace de él un ladrón o un inútil. Un día estuve a punto de perder para siempre los mejillones como placer gastronómico. Comí tantos que me dio un cólico. Desde entonces tengo, junto a la apasionada inclinación, respeto y reserva escrupulosa hacia los mejillones.

El hombre jamás puede olvidar sus limitaciones espacio-temporales. El pensamiento y las sensaciones y los sentimientos tienen ese aspecto engañoso y simpático a la vez de hacernos creer ingenuamente que flotamos, que no es verdad eso de que estamos en un agujero opri-

midos por la dura tierra y encadenados férreamente a su cosmos. Pero la tierra espera, paciente. Un buen día se marchan de nosotros las sensaciones y los pensamientos —¡menuda jugada!— y la tierra, serena, sin un solo gesto, comienza su labor de desgaste hasta pulverizarnos y hacernos desaparecer en sus entrañas: es como la madre, pero al revés... y acaso tan noble como ella.

Pues sí: ni los mejillones, ni el amor, ni el pensamiento creador, ni nada de nada, pueden ser para el hombre una meta absoluta o un quehacer permanente. Exceptuadas las hormigas fanáticas, ningún hombre ignora el gran imperativo de la renovación. del alerta frente a los absolutos, de la necesidad de elegir, recreándolo, el mundo donde vivir y la ideología donde instalarse para dejar que el hombre avance en permanente progresión. Generalizando, yo diría que la verdadera sabiduría estriba en el número exacto de mejillones que me puedo comer sin indigestión, sin perderles el gusto y deseo de volver a comerlos mañana.

Para el hombre, que es ante todo el ser que se ha descubierto a sí mismo y que por esto evoluciona constantemente desde ese descubrimiento, el verdadero problema reside en hacer compatible su mundo de imágenes, sensaciones y sueños, con todo lo que está fuera de él, con todo lo real que él debe descubrir y aceptar mediante su experiencia práctica. Es en la acción donde el hombre aprende a limitarse. Su lucha con la realidad es muchas veces cruel y desventajosa, pero, como los ríos respecto a su cauce, debe su forma y su esencia precisamente a aquello contra lo que se ve obligado a luchar constantemente. Para conocerte, quiero saber una cosa: ¿qué fanatismos tienes? Y otra, muchísimo más importante: ¿qué haces tú con tus fanatismos? El forofo, el simpatizante de una sociedad deportiva, siempre desea ganar, se disgusta infinita y melancólicamente cuando pierde su equipo. Para ganar, es preciso ese entusiasmo y también una perfección técnica cuando menos ligeramente superior a la del contrario. Las derrotas estimulan al equipo en la consecución de esa perfección. Y, al final, de todo este absurdo aparente para los que están lejos de esos asuntos, queda una gran lección, una maravillosa constante del espíritu: la necesidad de perfeccionarse y del perfeccionismo... y la necesidad de lo competitivo para *poner pasión,* para poner nuestro más hondo afecto en nuestras mejores y más nobles empresas. Ahora los amo, me gustan. Pero, cuando un día sepa comerlos sin llegar a la indigestión, perderé hacia ellos ese respeto irracional que les tengo ahora.

Señores progresistas: éste es el progreso. Así de difícil, de imposible... y de inevitable: estad tranquilos.—FRANCISCO ALBERTOS *(Orellana, 6. MADRID).*

Sección Bibliográfica

UNA OBRA DE MINGUET SOBRE A. DE HUMBOLDT, EN EL SEGUNDO CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

«En el cielo de la ciencia realista, de la historia y de la erudición histórica, brilló, y aún brilla en ciertos aspectos, como estrella de gran fulgor, como astro luminoso de primera magnitud, la figura y obra del gran prusiano Alejandro de Humboldt.» Me complace el reiterar estas líneas de lo que dije respecto a la «vivencia de Alejandro de Humboldt» en el volumen 23 de *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgesdichte Spaniens* (Munich, 1967), de la Görresgesellschatz. Sin perjuicio de lo afirmado, que hice y hago con máximo convencimiento, siempre las posibles celebraciones centenarias revitalizan el interés por conocer y estudiar autores y aconteceres. No puede ser excepción a este hecho la figura, empresas y significación de Alejandro de Humboldt, actuando aquel revitalizar de fina sobretalla de perfiles que la erosión del tiempo indiscutiblemente desdibuja.

El primer centenario del nacer de A. de Humboldt determina el orto de la extensa obra promovida y editada por Karl Bruhns *(Alexander von Humboldt. Eine vissenschafliche Biographie.* Leipzig, 1872). Obra en colaboración que señala hito notable en el conocer de la figura y obra de Humboldt. El centenario de la salida de Humboldt desde La Coruña con rumbo a América fue aprovechado por el VII Congreso Internacional de Geografía (1899) para rendir el debido homenaje a Humboldt y determina la publicación de las investigaciones humboltianas de Lenz, dadas a luz en las Memorias provocadas por el citado Congreso. El centenario de la independencia de Méjico (1910) acucia el trabajo de E. Wittich sobre las expediciones de Humboldt en tierras mejicanas. En el año 1959, fecha centenaria del óbito de Humboldt, se presenta oportuno momento para la publicación por Hanno Beck de su *Humboldt.* Por último, y sin pretensión de agotar la serie conmemorativa, Charles Minguet, en el año del segundo centenario del nacimiento de A. de Humboldt, ofrece su extenso, sólido y valioso libro sobre *Alexander de Humboldt historien et géographe de l'Amerique espagnole 1799-1804* (París, 1969). El mejor elogio que puedo hacer de la citada obra es ponerle en el mismo plano o nivel que la editada por Bruhns y del *Humboldt* de H. Beck; en el mismo

plano, referido a peso científico y de seriedad, pero no por lo que atañe a extensión de contenido, Bruhns y Beck abarcan en los libros dichos la total vida y obra de Humboldt; Minguet, en cambio, reduce la órbita de su trabajo a las aportaciones e ideario de Humboldt derivados de la Serie Americana, encajados dentro del mundo y temario de la época en que se publica.

Como bien indica su título, la valoración de Humboldt como historiador y geógrafo de América española es la zona nuclear del libro de Minguet; pero lo periférico en él no es menos valioso para siluetear la categoría investigadora del autor. A primera vista puede parecer muy limitado el campo en que se mueve Minguet, pero es el caso que en la larga vida de Humboldt el episodio más notable es el viaje por América (1799-1804) y lo más destacado, con mucho, de su obra, la derivada del mismo. La vivencia de Humboldt, a mi juicio, se basa, de modo principal, en el que llamó *Gran viaje* y en la colección de los 30 volúmenes que constituyen la Serie Americana. Esto convierte el campo de estudio de Minguet en área de dilatadísimo horizonte; de tan amplio y extenso que en su clarear aún quedan recovecos estimuladores de estudio; el tema Humboldt-América no está todavía agotado, aun reconociendo la máxima eficacia a los autores que de él se han ocupado.

La obra de Minguet la considero pareja, como homenajeadora en el segundo centenario del nacimiento de Humboldt, a la publicación facsímil de la Grande Edition de los 30 volúmenes de *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continente fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804 par Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland,* en vías de publicarse en Amsterdam por Da Capo Press and Theatrum Orbis Terrarum.

La que llamo zona periférica —¡de ningún modo accesoria!—, aparte de notas bibliográficas y de los títulos de los volúmenes de la Serie Americana, ofrece triple contenido:

A) Extractada y puntual biografía, a tenor, eso sí, de tres bien discutibles períodos.

B) Consideraciones sobre el mundo filosófico y político de Humboldt, con un sentido europeo y no exclusivamente germánico. El ser filosófico y político de Humboldt, lo que he llamado sus «dieciochescas calidades», es hijo de la «ilustración» e incluye, implícitamente, el eclecticismo de la filosofía francesa de su época. El tema, que ampliamente desarrolla Minguet, fue esbozado por G. Bleiberg en su tesis doctoral sobre *Humboldt en España,* premiada por la Universidad de Madrid en el año 1958.

C) La información, bien ajustada, sobre el *Gran viaje* de Humboldt se cierra con detallada tabla cronológica sobre el mismo. Estimo esta tabla como pieza destacadísima en el libro de Minguet; es cuidadosa elaboración a base del contenido de las *Ansichten der Natur*, de los volúmenes XV y XVI, XXV y XXVI y XXVIII-XXX de la Serie Americana, de la correspondencia de Humboldt y de la consulta de los Diarios de Viaje conservados en la Biblioteca Nacional de Berlín. Echo en falta en este repertorio de fuentes los volúmenes XXI y XXII de la Serie o *Recueil d'observations astronomiques... faites pendant le cours d'un voyage... depuis 1799 presqu'au 1804, par Jabbo Oltmanns*. En la tabla dicha hay constancia detallada de fechas; de lugares, estancias y personajes; de observaciones y determinaciones científicas; de geografía física, económica y humana; de observaciones de orden histórico, político, sociológico y etnográfico. Tal es el valor e importancia de la tabla que podría acreditar por sí sola el libro de Minguet.

La parte sustancial y motivadora del libro de Minguet, que ocupa muy cerca de las tres cuartas partes de la total extensión del mismo, tiene como contenido el derivado de las aportaciones y sentires de Humboldt respecto a la población y a la obra científica referidas a la América española. Lo primero se estudia según la blanca (criolla y española), amerindia y negra; lo segundo se completa con el ocuparse de tres aspectos particulares del pensamiento histórico, económico y científico de Humboldt, con aplicación a temas de la Serie Americana.

Se hace eco Minguet, en páginas preliminares al conjunto dicho, de las condiciones excepcionalmente favorables en que se movió Humboldt por la América española, de las que ningún otro viajero antes que él se había beneficiado. No es extraño por esto que en su correspondencia y obras abunden testimonios de agradecimiento al Gobierno, funcionarios y población españoles. Parigualando y aun superando en expresividad a los testimonios aducidos por Minguet son estas líneas prefaciales del *Essai sur la géographie des plantes*: «No puedo publicar este ensayo, primer fruto de mis investigaciones, sin rendir el homenaje profundo y respetuoso al gobierno que me ha honrado con protección tan generosa durante el curso de mi viaje; gozando de una libertad de movimientos que no ha sido jamás concedida a ningún particular; viviendo durante cinco años en medio de una nación franca y leal, no he conocido en las colonias españolas otros obstáculos que los deparados por la naturaleza física. El recuerdo de esta benevolencia del gobierno permanecerá tan perpetuamente en mi alma como las muestras de afecto e interés con que todos los habi-

tantes, sin distinción de clases, me han honrado durante mi permanencia en las dos Américas.»

Humboldt evalúa la población de América española (1825) en 16.785.000 habitantes, así distribuidos: 13.509.000 gentes de color; el resto, blancos o pretendidos blancos; de estos blancos, apenas 150.000 habían nacido en la metrópoli. El crédito de los datos estadísticos, absolutos y relativos, ofrendados por Humboldt se ha mantenido en pie; así, Kurt Witthauer, en reciente publicación sobre el *Reparto y dinámica de la población de la Tierra* (Gotha, 1969), los recuerda con máximo respeto. Demuestra cómo la estadística ocupa el primer plano, o muy preferente, en la atención de Humboldt el siguiente hecho: el más rematado libro de la Serie Americana, el *Ensayo político sobre el reino de Nueva España,* tuvo como anuncio la *Estadística de México* o *Tablas geográfico-políticas del Reino de la Nueva España,* redactada en español. De sus cuatro copias, una se entregó al virrey de Méjico, Iturrigaray, y otra a Godoy. Este trabajo, que en cierto modo es un esbozo del *Ensayo político,* se publicó en el *Boletín de Geografía y estadística mexicana,* en el año 1859. Por mucho empeño que pusiera Humboldt en la recogida y cálculos sobre la población de América española, desconfía de los datos de densimetría; por esto, acertadamente, Minguet recoge estas palabras humboldtianas: «... estas evaluaciones de poblaciones relativas aplicadas a países de extensión enorme y en gran parte enteramente despoblados, no deparan más que abstracciones matemáticas poco instructivas». Sin embargo, tienen valos suficiente para expresar la escasa población de América y el contraste con la mucho más poblada Europa.

Con el mayor detalle y serenidad trata Minguet del sentir de Humboldt sobre la sociedad colonial, la constituida por españoles nacidos en España y criollos, o de estirpe española pero nacidos en América, y el reflejo de sus modos de vida, mentalidad, prejuicios y creencias. Del contacto de Humboldt con las *élites* hispanoamericanas informa Minguet según estos tres grupos: *ilustrados* mejicanos, representantes de la «ilustración» neogranadinos, autoridades y ciertos destacados señores criollos. Es natural que a la relación Humboldt-Bolívar se dedique singular apartado.

Extenso es el que se consagra a «Humboldt y las misiones españolas», último capítulo de la dilatada partija sobre *Humboldt y la población blanca de las posesiones españolas de América.* Después de comentar las apasionadas palabras de Helmut de Terra y la postura del Padre Mateos, S. I., expresada en sendos artículos publicados en *Razón y Fe* (números 742 y 744), estudia Minguet las relaciones de Humboldt con las misiones y las críticas, escasas en verdad, que dirige

a algunas de ellas; las descripciones que nos ha dejado de misiones; sus ideas sobre organización misional; el papel que en América jugaban las misiones, y el que debieran jugar en su opinión.

La estada en Méjico y las derrotas fluviales por el Orinoco proporcionan, principalmente, a Humboldt ocasión de conocimiento directo con el mundo de los amerindios; sobre esto, para que no extrañe su rico repertorio informativo y sus atinadas consideraciones, téngase en cuenta, como bien dice Minguet, que la obra sobre América de Humboldt no es solamente el fruto de un viaje, sino también, y sobre todo, el resultado de una vasta investigación de más de cincuenta años a través de toda la literatura americanista, de la consulta de casi la totalidad de obras publicadas desde el descubrimiento hasta el fin de la primera mitad del siglo XIX. Humboldt, en su interés por el indio americano y en su deseo de ofrendar información sobre el mismo, sigue las huellas, ¡huellas estelares!, del Padre Acosta, las del más importante contenido de su *Historia natural y moral de las Indias.* El alcance y significación del indigenismo de Humboldt es premisa necesaria para comprender su actitud de estudio y curiosidad. Minguet desarrolla el interesante asunto con la mayor erudición e imparcialidad.

El cuadro que presenta Humboldt del mundo amerindio es completo. Afecta desde el amerindio menos evolucionado, como el feroz *indio bravo,* hasta el *cacique* medio asimilado de los *pueblos de misión,* para terminar en el tipo complejo e interesante del mestizo, que ha logrado, con más o menos éxito, izarse al nivel cultural o económico del blanco. Humboldt, como dice Minguet, ofrece de los amerindios una imagen nueva, más precisa y verdadera que la imagen idílica, repugnante o filosófica en boga por aquel entonces en Europa. Trasciende de sus enseñanzas un profundo sentimiento de simpatía hacia la que llama «nación indiana», que considera como porción estimable de una humanidad desheredada, digna de acceso al mundo de la civilización. Las aportaciones humboldtianas referidas al mundo indio americano se estudian, sopesadas con otras valiosas más o menos contemporáneas, desde los puntos de vista de la antropología física y la etnografía, de la arqueología prehistórica y de la paleografía, de la sociología y de la ciencia política y económica. Como Buffon, admite Humboldt la unidad racial de los amerindios; pero frente a la supuesta por aquél uniformidad de etnias, atestigua éste el poliformismo, manifestado en variedad de tallas, de coloración y de gesto, «expresión en unos de calma y dulzura y en otros de mezcla siniestra de tristeza y ferocidad». Esta diversidad se le hace visible desde el primer momento en la provincia de Cumaná, donde entra en contacto con estas

tres etnias: guayquíes, chaimas y caribes. En una cosa Humboldt, como afirma justamente Minguet, participa de los errores de su tiempo. Se refiere con esto al problema de los esquimales. Para Humboldt los esquimales son blancos que pierden su primitiva coloración bajo la influencia del clima, que los enmorenece fuertemente. Bien se sabe hoy que los esquimales son mogoloides y que hay pocas diferencias cromáticas entre la piel de un niño y la de un adulto. No hay que perder de vista para ser justo, dice Minguet, que Humboldt no observa directamente un solo esquimal y que su afirmación se basa en los testimonios que gozaban de máxima probidad. Es de notar que las más de las veces los errores de Humboldt provienen de la confianza excesiva que dispensa a ajenas afirmaciones sobre horizontes y medios fuera de su directo control. Es el dicho un error del mismo origen del que comete al ocuparse de la pirámide de Xochicalco, que no vio, y que describe según lo hecho por otros autores. Es valiosa y notable esta observación de Minguet; tanto, que si tuviera que reimprimir mis notas impresionistas sobre Humboldt, añadiría a su serie la de su excesiva confianza en el testimonio ajeno.

El saber de Humboldt sobre monumentos y manuscritos precolombinos se recoge en su mayor parte en el *Atlas pintoresco*. Es atinadamente comentado por Minguet.

Con acierto se califica a Humboldt como el *geógrafo y estadístico de la América negra,* es decir, del mundo de los negros en la América española. Basta esto como expresión de la importancia que tiene en el libro de Minguet el apartado sobre «Humboldt y el problema negro en América española», cuyo contenido se desarrolla en diez densos capítulos. La obsesión de la lacra social de la esclavitud es el *leit motiv* de Humboldt en el ocuparse del mundo de los negros en América. No es extraño por esto la imborrable y triste impresión que le produjo ver en un cierto día convertida la plaza porticada de Cumaná en mercado de esclavos. «Un danés, insensible al generoso espíritu de su nación, la primera y durante mucho tiempo la única que prohibe el comercio de esclavos, ponía a la venta unos cuantos jóvenes de quince a veinte años. Su piel aparecía brillante y lustrosa, ya que antes de comenzar la exposición de sus negros se les untaba bien con manteca de coco. Ve a repetidos compradores mirar cuidadosamente la dentadura de los puestos a venta para calcular, como se hace con los caballos, la edad y salud de la mercancía humana. Le recuerda a Humboldt este vergonzoso espectáculo la descripción que hace Cervantes en *Los tratos de Argel* del mercado de esclavos cristianos en la ciudad africana. Por fortuna, dice, la inicua visión por aquel entonces ya no era otra cosa que un débil recuerdo o residuo del activísimo comercio

de esclavos africanos del siglo XVI en esta región, cuando estaban en pleno florecimiento las factorías de carne humana de Maracapan, Cumaná, Araya y Nueva Cádiz. En estos puertos se proveían de mano de obra fácil y barata los plantadores de Haití y de otras islas antillanas.» En el *Ensayo político sobre la isla de Cuba* se expande ampliamente en el estudio y consideraciones sobre el problema de los negros. Minguet se recrea al comentar las relativamente beneficiosas condiciones de vida de los esclavos negros en América española, comparadas con las que sufrían en las posesiones de Francia e Inglaterra. «No se puede negar, afirma Humboldt, la dulzura de la legislación española comparándola con el Código negro de la mayor parte de otros pueblos que tienen posesiones en las dos Indias.» También se transcribe otro texto de Humboldt reiterativo del anterior: «¡Qué contraste entre la humanidad de las más antiguas leyes españolas y los rasgos de barbarie que se encuentran a cada paso en el Código negro y en algunas leyes provinciales de las Antillas inglesas!» Para perfilar más completamente lo dicho, para que el lector pueda apreciar con el volumen debido la diferencia entre la legislación franco-inglesa y las leyes españolas, apela Minguet al conjunto de españolas disposiciones conocido bajo el nombre de *Código carolino, formado por la Audiencia de Santo Domingo,* del 14 de marzo de 1785.

De sobra es conocida la obra científica de Humboldt referida a América; por ello, Minguet, aun sin renunciar al personalísimo trato que concede al tema, no se explaya tanto ni es tan original como en el valorar las aportaciones humboldtianas sobre la población del Nuevo Mundo hispano. Renuncio a comentar los comentarios de Minguet referidos a los resultados científicos de Humboldt, contenidos en la Serie Americana. Sin intención de poner «peros» al libro que me ocupa, me permito hacer las siguientes observaciones:

1.ª Es más que justificado atribuir a Humboldt el descubrimiento de la tercera coordenada geográfica: la altitud, pues nadie mejor que él señala la importancia de la altura como saliente circunstancia geográfica. No es de extrañar por esto que el perfil escueto que consagra a la geografía física de Nueva España destaque principalmente como singularidad los tres *clímax* o pisos; de análoga significación y alcance, las cuatro zonas escalonadas que distingue en Tenerife: de las viñas, de los laureles, de los pinos y de la retama y hierba.

2.ª Lo que debe a Humboldt la vulcanografía o geografía de los volcanes no es para dicho; pero, en cambio, debe decirse cuán decisiva fue su breve estancia en Canarias para su vocación de vulcanólogo y para los ricos resultados de la misma. La ascensión al Teide preludió otras en el mundo andino.

3.ª Humboldt es indiscutiblemente el fundador de la geografía de las plantas, como estudio de la vegetación no con un sentido botánico, sino de geógrafo. Por última vez sistematizan las quince distintas fisonomías del mundo vegetal, determinadas no con el criterio de la botánica descriptiva, que reúne plantas según la afinidad de las partes más pequeñas, pero más esenciales de la fructificación, sino según la impresión que causan en la retina del observador y por el dominio de una familia. Pero aparte de esto, grande es la significación de la Serie Americana en el conocer del mundo vegetal del mundo desvelado por los españoles. Los catorce primeros volúmenes de la Serie Americana afectan a la botánica descriptiva del Nuevo Mundo. La botánica, en su aspecto taxonómino, analítico o descriptivo, fue de la temprana competencia de Humboldt. Pero cuando se asocia a Bonpland para el *Gran viaje*, deja en manos de éste, de modo esencial, la herborización y consecuente clasificación. Humboldt, como demuestran algunas unidades de su correspondencia, actúa de animador entusiasta de la elaboración y publicación de los volúmenes de botánica descriptiva de la Serie Americana, a base de las muestras recogidas de 6.200 especies. En el tratar de las aportaciones humboldtianas no ha de prescindirse de la participación en aquéllas derivada de la dirección y colaboración de Humboldt.

El *Examen crítico* (vol. XVIII de la Serie Americana) es la obra que más desvelos cuesta a Humboldt. A través de él se desborda el entusiasmo por el Descubrimiento y la figura colombina. Sacar partido hasta el límite de los escritos de Colón es la originalidad que principalmente destaca en el estudio que Humboldt le ofrenda, lo que hace que aún subsista sin desdibujarse. Sabio y erudito es el estudio de Minguet sobre el tema de Cristóbal Colón en la obra de Humboldt; sin embargo, poco claras quedan las destacadas aportaciones que Humboldt atribuye al almirante. A su serie, importantísima, hay que agregar las referidas al magnetismo terrestre. Subraya el valor del descubrimiento de la declinación occidental, que considera como señaladísimo en la historia de la ciencia; igualmente valora el descubrimiento de la línea *cero*, en la que la declinación saltaba de un sentido al sentido contrario. El almirante situaba la línea cero a 100 leguas al occidente de las Azores. Precisamente a esta distancia debía correr de polo a polo la línea de demarcación acordada por el pontífice Alejandro VI y en la segunda bula *Inter Cetera* (28 de junio de 1493). Humboldt ha sido el primero en percibir esta coincidencia y también en pensar sobre el posible valor físico y político de la tal línea pontificia. Insinúa que fue inspirada por Colón. Está dentro de lo posible. ¿Qué frontera mejor para separar las respectivas zonas de acción descubridora de Es-

paña y Portugal que la que separaba también los dos distintos hemisferios terrestres según la personal concepción colombina? Pues para Colón la línea *cero* separaba y era encaje de dos distintos hemisferios: uno semiesférico perfecto y otro peraltado.

El parecer e información de Humboldt sobre la faz económica de América española se traza a base principalmente de los *Ensayos políticos,* referidos a Nueva España y Cuba. Por último, se ocupa Minguet de la descripción humboldtiana de las ciudades de La Habana y Méjico y de las notas impresionistas sobre Lima.

El *Alexandre de Humboldt, historien et géographe de l'Amérique espagnole (1799-1804),* de Charles Minguet, es unidad destacada por sus positivas calidades de excepción en la abundosa serie bibliográfica sobre Alejandro de Humboldt.—Amando Melón *(Ministro Ibáñez Martín, 6. MADRID).*

DOS LIBROS DEL PROFESOR LOPEZ PIÑERO

Acaban de aparecer, casi de forma continuada, dos libros del profesor de Historia de la Medicina en la Universidad de Valencia, el doctor José María López Piñero; son, en orden cronológico, *Medicina, historia, sociedad. Antología de clásicos médicos* (Barcelona, Edic. Ariel, 1969, 343 pp.) y *La introducción de la ciencia moderna en España (Ibid.,* 1969, 172 pp.)

Se trata de dos monografías con distinto interés y por supuesto redactadas con fines distintos, lo cual exige lógicamente comentario particular de cada una. El primer libro, *Medicina, historia, sociedad,* responde a la vertiente escolar y docente de la disciplina universitaria de la cual el profesor López Piñero es titular en la Universidad valentina; la segunda, en cambio, aborda, como tendremos ocasión de exponer en esta breve nota, un aspecto de singular importancia en el pasado del saber médico y científico español de los últimos años del Barroco.

Uno de los medios más utilizados en nuestros días para la enseñanza de la Historia de la Medicina es la lectura comentada de los textos clásicos; en este sentido el volumen *Medicina, historia, sociedad,* del profesor López Piñero, significa la incorporación a nuestra concreta disciplina de un manual ciertamente valioso. La Antología realizada por este autor es exponente del certero criterio de selección que le ha guiado, estando presentes los más significativos textos del

pasado médico; labor ésta que ofrece a los alumnos de la licenciatura de medicina el poder entrar en contacto directo con los pasajes más demostrativos de cada período; de este modo la labor escueta de exposición doctrinal queda potenciada y aclarada con este, señalamos, utilísimo recurso pedagógico.

Desde las medicinas arcaicas hasta los últimos logros de la medicina ochocentista, todos los períodos históricos están presentes en la selección que nos ofrece el profesor López Piñero; su ordenación rigurosamente cronológica procura hacer un claro deslinde conceptual entre saberes médicos y sociología médica, y dentro de los primeros establece una neta separación entre los distintos componentes del mismo. Una sucinta información bibliográfica da remate a la obra, que no cabe dudar viene a colmar un vacío en la literatura historiográfica española. Finalmente queremos destacar no se trata de una tarea rutinaria de recogida de textos, pues en esta antología muchos de los textos han sido vertidos al castellano directamente por el autor o sus colaboradores, lo cual patentiza la originalidad y por supuesto la excelente tarea sintetizadora que con ella se ha llevado a cabo.

Si este libro tenía por misión fundamental servir de complemento a la enseñanza del pasado del saber médico, el segundo volumen del profesor López Piñero, *La introducción de la ciencia moderna en España,* pretende ofrecer un análisis riguroso del período transicional que vive la medicina española en la segunda mitad del siglo XVII, cuando da comienzo la penetración en el ámbito científico nacional de las nuevas corrientes del pensamiento médico y científico europeo. Consta la obra de cinco partes; en su introducción el autor señala la novedad del problema sometido a examen y su importancia, pues afecta no sólo a la historiografía de la ciencia, sino a la totalidad de la vida española de la época.

Tras una referencia a tal momento histórico, analiza el profesor López Piñero el proceso de introducción de las nuevas corrientes científicas y médicas en España. De las cuatro últimas partes del volumen, la primera se consagra a rastrear los precedentes renacentistas hispanos que anticipan a su modo ulteriores conquistas del pensamiento moderno que fraguará la ciencia europea en el siglo XVII. Nos ofrece asimismo una visión personal deslindando en el Barroco español tres sucesivos momentos que vienen a coincidir con los años iniciales, las década centrales y el último tercio del siglo.

Otro capítulo del volumen aborda el marco histórico del movimiento renovador, las transformaciones de las estructuras socioeconómicas, las instituciones y la comunicación con Europa. Mayor relieve poseen a nuestro juicio las dos últimas partes del estudio, que

componen reunidas el tema central del libro que comentamos; en ellas estudia sucesivamente la renovación de la medicina y de los saberes biológicos para concluir con la renovación de las ciencias matemáticas, astronómicas y físicas.

¿Cuál es el juicio que debe emitir un historiador del pensamiento médico sobre esta cuidada y clara monografía? Sin reservas creemos se trata de una aportación decisiva que viene a deshacer y a superar esquemas tradicionales, tópicos y poco ajustados a la realidad histórica. Se trata, por tanto, de una imagen muy nueva y realmente brillante que rehace un suceso tan capital como es la introducción de la medicina y ciencia moderna en España.

El análisis realizado por el profesor López Piñero en la renovación del saber médico y biológico se ciñe a la contribución de Juan Bautista Juanini, al grupo de «novatores» de Zaragoza, así como a la obra de Crisóstomo Martínez y al ambiente de renovación valenciano. Ocupan asimismo lugar destacado las notas que consagra a la obra personal de dos figuras capitales en la introducción de la medicina moderna en España: Joan d'Alós y Juan de Cabriada. Finaliza el volumen con el estudio y la valoración histórica de las obras de Juan de Caramuel y José de Zaragoza. En cuanto a los restantes protagonistas de este movimiento renovador en el campo de las ciencias de la naturaleza, el autor somete a examen la labor renovadora de Tosca, Corachán y la obra matemática de Omerique.

Se trata, como puede apreciar el lector, de una excelente labor la realizada por el profesor López Piñero, tarea que durante varios años le ha permitido ir jalonando figuras y aspectos hasta dar esta versión final y acabada de un aspecto, creemos, enteramente nuevo en la historiografía médica y científica española.—JUAN RIERA (*Universidad de Salamanca, Fonseca, 2. SALAMANCA*).

LOS LABERINTOS DE LA PERSONALIDAD

Psiquiatras, sociólogos, psicólogos, estudiosos de la educación, biólogos y antropólogos se han preocupado por el tema de la personalidad humana, de las relaciones del individuo con su sociedad. Una vez que psicoanálisis y materialismo dialéctico ven limitada su capacidad de contribución a una teoría ontológica de la persona, constreñidos cientificidad e idealismo ante unas fronteras en permanente dialecticidad que hace difícil la elaboración de postulados bases más allá

de un tosco empirismo, la actual coyuntura destaca por los intentos de los antropólogos estructuralistas de concebir la persona como superestructura resultante de varios contextos biológicos y culturales determinados, contextos poco esquemáticos en la actualidad, dada la aparición de influencias de muy diversa índole —contraofensiva contra la individualidad personal, ejercida por la sociedad de consumo— y sus derivados e implicaciones políticas y económicas que obligan a los investigadores a roturar campos hasta hace algún tiempo insospechados.

Durante los años cuarenta, en Norteamérica tuvo bastante influencia la teoría de los antropólogos culturalistas que intentaron hacer de la personalidad, fundamentalmente, el resultado o consecuencia de una serie de constantes biológicas. Un libro que ilustra generosamente este intento de aproximación al problema de la personalidad es el conglomerado de artículos reunidos por los profesores Clyde Kluckhon-Henry, A. Murray y David M. Schneider, titulado *La personalidad. En la naturaleza, la sociedad y la cultura* (Ed. Grijalbo, Barcelona, 716 páginas).

Se considera que en la formación de la personalidad intervienen estos factores: los llamados «determinantes constitucionales» de orden biológico y los «determinantes de grupos sociales».

Los determinantes constitucionales se estudian en los siguientes apartados: El factor genético en la función del sistema nervioso autónomo. Teoría genérica de la esquizofrenia. Correlación física y fisiológica en la estructura de la personalidad. Y un último apartado titulado «estudios psicosomáticos sobre algunos aspectos de la conducta maternal». Responde este índice analítico al contenido real de la obra, desmenuzada en los constituyentes, todos publicados en la década de los años cuarenta, como conferencias y artículos de revistas. Esta limitación presupone una no pronunciación general con respecto a las cuestiones básicas que delimitan el estudio de la personalidad humana. El enfoque periodístico, siempre concebido como publicismo para revistas especializadas, ofrece un panorama altamente significativo, ya que la funcionalidad de estos trabajos llevaba pareja, en cierto modo, una concepción del mundo menos cognoscible por sus afirmaciones que por sus omisiones. Básicamente, se pretendía establecer una casuística generalizante que permitiera establecer leyes científicamente constatadas donde el elemento biológico fuera el eslabón primordial de una cadena de determinantes. La afirmación pudiera ser válida, siempre que se tuviesen muy en cuenta los aspectos sociales, nada marginales, en la contribución del desarrollo de la personalidad.

Estos estudios deben siempre canalizarse a través del estudio de enormes series de individuos que, estadísticamente, van contribuyendo

a la formación de una imagen, matemáticamente irreprochable, al menos aparentemente, siempre fundada en la elaboración cibernética de datos almacenados a través de la visita clínica. La generalización es siempre peligrosa, pero en este caso nos vemos forzados a emplearla, ya que el estudio pormenorizado de cada uno de los trabajos del libro, con la consiguiente variedad de posturas individuales de los investigadores agrupados, llevaría un espacio mucho más amplio que el de esta breve nota informativa. En cualquier caso, ha sido Lévi-Strauss (1) quien ha escrito: «Wiener concluye que el análisis matemático aplicado a las ciencias sociales sólo puede proporcionar resultados poco interesantes para el especialista, comparables a los que aportaría el análisis estadístico de un gas a un ser que aproximadamente se encontrara en la magnitud de una molécula.» Pese a todo, quizá sea esta parte del libro la más científicamente irreprochable, ya que por elementales que de momento parezcan estos trabajos, sólo ellos podrán dilucidar en un futuro próximo el nacimiento y permanencia de las estructuras que históricamente centran el problema en su más profunda e inevitable perspectiva: la fijación de unas constantes que, por encima de determinismos sociales, quizá, por qué no, como consecuencia de ellos, la antropología moderna intenta descubrir a lo largo de los desarrollos, evoluciones o involuciones de la personalidad del hombre frente al medio (2).

---

(1) La cita corresponde a la *Antropología estructural* —en la traducción de Eliseo Verón para Editorial Universitaria, de Buenos Aires—. En cuanto al autor citado al comienzo de ella, se refiere a N. WIENER, autor de *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. París-Cambridge-Nueva York, 1948. Hay traducción española: *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires. Ed. Sudamericana, 1958.

(2) Aunque el lector nos acuse de excesivo cariño hacia la actividad estructuralista, no tenemos más remedio que hacer una nueva llamada acerca de los trabajos de CLAUDE LÉVI-STRAUSS. Principalmente consideramos que ilustran cuestiones nada marginales de estos problemas sus obras: *Les estructures élementaires de la parenté* (París, 1949), *Antropologie structurales* (París, 1958) y *La pensée sauvage* (París, 1962). De todas ellas hay, cómo no, versión en castellano. Rizando el rizo de la pedantería panestructuralista, recordamos al amable lector *La historia de la locura*, de MICHEL FOUCAULT, y otro libro célebre: *Las palabras y las cosas*. Séanos perdonada esta afición a la cita culturalista. Creemos que, por el momento, el estructuralismo, a través de estas obras, está ofreciendo una visible transformación de los estudios consagrados a los temas del conocimiento de la caracterología humana. Y recurrimos a una nueva cita de LÉVI-STRAUSS (*Antropología estructural*, versión ya mencionada: «Toda la demostración, cuyas articulaciones principales hemos evocado, ha podido ser llevada a buen término mediante una condición: considerar las reglas de matrimonio y los sistemas de parentesco como una especie de lenguaje, es decir, un conjunto de operaciones destinadas a asegurar, entre los individuos y los grupos, cierto tipo de comunicación»... «¿Es posible ir más lejos? Si ampliamos la noción de comunicación para incluir en ella la exogamia y las reglas que derivan de la prohibición del incesto, podemos inversamente arrojar alguna luz sobre un problema siempre misterioso: el del origen del lenguaje». Por poca que sea la meditación que motiven estos párrafos, la revolución que operan ante cualquier tipo de investigación relacionada con las cuestiones de la formación de la personalidad es muy significativa, ya que anuncia el primer

Es en la parte del libro de Kluckhon y sus colaboradores consagrada a las «interrelaciones entre determinantes constitucionales y grupo social» donde, en próximas ediciones, quizá fuera necesaria una ampliación que no dejase en blanco los lapsus que muy profundas transformaciones han problematizado de tal modo las relaciones individuo-sociedad que los datos antropológicos de las cuestiones del instinto han sido revisados muy conscientemente por Herbert Marcuse en sus libros famosos: *Eros y civilización* y *El hombre unidimensional* (hay traducción castellana de estos libros en Seix-Barral). Situados en su contexto histórico, los trabajos recopilados poseen un indudable encanto y trascendencia, considerando siempre a la sociología como una ciencia que pretende el análisis de situaciones dadas, sin entrar en compromisos que impliquen posturas éticas. (Limitación ésta que, en gran medida, se reprocha a determinados círculos, en ocasiones con una justificación poco desdeñable, a nuestro juicio).

Cierra esta recopilación de artículos un capítulo dedicado a «algunas aplicaciones a problemas modernos», entre las que se incluye un trabajo titulado «canalización de la agresión del negro por el proceso cultural», y finaliza con otros como «contribuciones administrativas para la formación del carácter democrático a nivel del adolescente», «la función del alcohol en las sociedades primitivas» y «crítica de los conceptos cultural y estadístico de anormalidad».

A nuestro juicio, a nivel de comentario subjetivo, como resumen a una aproximación última a este tipo de trabajos, creemos que se pone de manifiesto, una vez más, una evidente efusión crítica de la antropología ante la problemática de los procesos de evolución del hombre, que la enfrenta, a veces, al psicoanálisis ortodoxo y las teorías económicas que tienden a un problemático y cuestionable absoluto, ya que estas teorías globalizantes olvidan con frecuencia a la biología —estudiada con tanto interés en el libro que comentamos— y la naturaleza menos superficial de los procesos psíquicos y sociales, no siempre posibilitados de estudio totalizador desde su vertiente económica, con ser ésta, qué duda cabe, fundamental.

Sólo enunciando estas cuestiones se observan las viejas rencillas de finales del siglo pasado entre los renovadores del antiguo idealismo, rencillas que la situación histórica favoreció hacia el marxismo y que ahora retornan inexorablemente hacia otros sectores de la cientificidad

---

parentesco entre lazos familiares y conyugales y el origen del lenguaje, con lo que se retorna a la vieja teoría saussuriana del hombre preso de su lengua, también mantenida frente al conocimiento por Wittgenstein, con lo que los trabajos sobre el carácter de la persona pudieran tomar serios cambios.

materialista, en un permanente juego dialéctico entre la situación y los intentos de aproximación crítica hacia ella (3).—JUAN PEDRO QUIÑONERO *(Desengaño, 11. MADRID)*.

Don JUAN MANUEL: *El conde Lucanor o libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio,* edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Clásicos Castalia. Madrid, 1969.

Creo que una de las tendencias editoriales más positivas de los últimos años es la de las colecciones de libros de bolsillo, en las que se están editando multitud de obras que antes quedaban limitadas a círculos restringidos y que ahora son asequibles a más amplios sectores.

Un buen ejemplo de esto es la nueva colección *Clásicos Castalia,* dedicada a la publicación de las obras fundamentales de nuestra lite-

---

(3) Como colofón, el lector nos perdonará que traigamos el recuerdo de un hombre olvidado, Eliseo Reclús, geógrafo francés que participó, en 1871, en la Comuna de París, sufriendo, antes y posteriormente, avatares muy varios y ricos en experiencia y que, estando deportado en Nueva Caledonia, vio levantada su pena a sólo diez años de destierro, gracias a la intercesión internacional de un grupo de sabios y científicos. RECLÚS, autor de obras tan importantes como olvidadas, *El hombre y la Tierra* y *Nueva Geografía universal,* escribía en su *Evolución y revolución* (Ed. Proyección, Buenos Aires, traducción de A. López Rodrigo): «El movimiento general de la vida en cada ser en particular y en cada serie de seres no nos muestra la existencia de una continuidad directa, sino, al contrario, una sucesión indirecta, revolucionaria, por así decirlo. La rama no es continuación de otra rama, la flor no es prolongación de la hoja, ni el pistilo de la estrambilla, y el ovario difiere de los órganos que le han dado vida. El hijo no es continuación del padre o de la madre, sino un nuevo ser. El progreso se hace por un cambio continuo de puntos de partida, diferentes para cada ser. Lo mismo ocurre con las especies. El árbol genealógico de los seres, como el árbol, halla su fuerza para vivir no en la rama precedente, sino en la savia originaria. Y las grandes evoluciones históricas no difieren de esta ley. Cuando los viejos cuadros, las formas demasiado estrechas de los organismos se tornan insuficientes, la vida se desplaza para realizarse en una nueva formación. Se ha efectuado una revolución». Siendo consciente de la peligrosidad de sacar conclusiones de citas mínimas —y puede que algún lector piense, en este caso, que gratuitas—, creemos que la postura de Reclús se anticipa generosamente a teorías que intentan ofrecer una idea del hombre que es paralela, en su historia y desarrollo individual, y resultante también de una cosmogonía donde la naturaleza, la tierra, el hombre, son fiel reflejo siempre el uno de los otros, interpretando estas palabras no como representación idealista, sino como nexo primitivo entre las estructuras básicas que rigen le evolución de la personalidad humana y el devenir de la naturaleza, máxima aspiración de las investigaciones del moderno estructuralismo; con lo cual las cautas afirmaciones de un sociólogo tan conservador como SOROKIN (ver p. 548 en *Sociedad, cultura y personalidad,* Ed. Aguilar, Madrid): «la estructura de los egos individuales puede ser considerada como un microcosmos que se corresponde con el macrocosmos social al que el individuo pertenece» adquieren un perfil estrecho, ya que, a su vez, el macrocosmos social sería sólo el microcosmos de otras estructuras superiores. Y somos conscientes de la dosis de mesianismo iluminado que pudiera arrastrar nuestro comentario.

ratura en ediciones hechas con criterio científico. Mucha importancia tiene la de *El conde Lucanor,* del profesor don José Manuel Blecua, dada la carencia que ha habido hasta ahora de una edición crítica del famoso libro de don Juan Manuel.

El texto está basado en el manuscrito S de la Biblioteca Nacional, que es uno de los dos conservados en que se encuentran, además de los cuentos, las otras cuatro partes de la obra, usando para las lagunas el de la Real Academia Española y corrigiendo con la ayuda de los demás los errores del primero de ellos. En cuanto a la ortografía, el profesor Blecua se ha limitado a alterarla y uniformarla sólo en los casos en que pudiera haber confusiones y dificultades y a deshacer las abreviaturas.

Las abundantes notas son muy provechosas. Además de un glosario al final del libro de palabras extrañas a la lengua moderna o que tenían entonces distinto significado, encontramos también estas palabras a pie de página con otros ejemplos de don Juan Manuel o de otros escritores de la Edad Media que ilustran su significado, además de breves aclaraciones sobre personajes, objetos, costumbres o sucesos que desconocemos. También señala el editor las fuentes de cada cuento, basándose generalmente en la edición de Knust. Todas estas notas están redactadas con un criterio funcional, es decir, con el fin de iluminar el texto y hacerlo plenamente comprensible para el lector no especializado, lo que significa que se suprimen los comentarios filológicos y se reducen a lo imprescindible los datos de Knust.

Tenemos que destacar dos hipótesis interesantes del profesor Blecua: una, sobre las fechas de las obras de don Juan Manuel y el problema de las dos listas de ellas que él mismo nos da en el *Prólogo general* a todas sus obras y en el de *El conde Lucanor,* que Blecua consigue armonizar y ordenar según una cronología muy coherente; la otra, sobre la un poco enigmática frase que aparece al final de cada cuento: *Et la estoria deste exiemplo es ésta que se sigue.* Blecua apunta la posibilidad de que el primitivo manuscrito tuviera una miniatura que ilustrara el cuento anterior, a la cual se refería la palabra *estoria,* que tenía en la Edad Media el significado de «pintura» o «dibujo», explicación que nos parece muy acertada.

El prólogo contiene una ceñida introducción en que se resume la agitada vida de don Juan Manuel y se hace una interpretación de su obra, en la que se señalan sobre todo los rasgos de innovación y originalidad de don Juan Manuel: su conciencia de escritor, su preocupación por la buena transmisión de su obra, tan extraña en su época; el hecho de que la obra refleje tan insistentemente su personalidad y su afición a aparecer él mismo en sus libros; el interés que

su obra presenta desde el punto de vista histórico y sociológico, como visión sintética de todas las clases sociales de la Castilla del siglo XIV. Dos ideas fundamentales destacan en Blecua: la de la originalidad de don Juan Manuel frente a sus fuentes, tanto por la nueva estructura que da al relato como por los cambios que introduce para darle un aire de realidad y de espontaneidad o para extraer nuevas enseñanzas morales, y la interpretación de don Juan Manuel como hombre contradictorio, lo que se muestra sobre todo en la oposición entre lo que sabemos de su vida y lo que en sus obras pretende enseñarnos.

Don Juan Manuel vive en una época en que empiezan a resquebrajarse los esquemas mentales de una cultura estructurada alrededor de la teología y muy coherente consigo misma, resquebrajamiento al que contribuye la aparición de la burguesía. El papel de don Juan Manuel dentro de esta época y los síntomas de crisis que hay en su obra han sido estudiados desde diversos puntos de vista. Américo Castro, citado por Blecua, señala que el autor de *El conde Lucanor* representa la aparición de lo individual, de lo personal, en la prosa castellana, rasgo característico de la nueva sensibilidad, lo que resulta paralelo al subjetivismo lírico del Arcipreste. Maravall, estudiando su obra desde el punto de vista social, dice de él que *detecta con fina intuición histórica un fenómeno que revela los cambios que se están produciendo, por debajo de unas capas sociales en apariencia inconmovibles, amenazando el orden tradicional.* Creo que uno de los ejes de la personalidad de don Juan Manuel es el contraste entre el espíritu de la época a que pertenece y del que inconscientemente participa, y la reacción del aristócrata contra el nuevo espíritu. Su idea de que cada uno puede salvarse dentro de su estado, e incluso de que debe permanecer en aquel en que Dios le haya puesto, puede ponerse en estrecha relación con la creciente importancia del elemento seglar en la cultura del siglo XIV y, como consecuencia de lo anterior, del comienzo de la autonomía de lo profano. Hay que subrayar el hecho de que don Juan Manuel no sólo cree que el hombre puede salvarse en todos los estados, sino que insiste en que así debe hacerlo y no de otra manera, con lo que el orgullo de casta queda justificado y la estructura y el orden sociales convertidos en un reflejo de la voluntad de Dios, en lo que a su vez se refleja su concepción aristocrática de dicho orden.

Estas dos facetas de su personalidad se ven en la doble dirección de sus objetivos, cuya armonización es una de sus grandes preocupaciones y tema fundamental de sus obras: el arte de vivir manteniendo la honra y aumentando la hacienda en un mundo revuelto y contradictorio, en el que conviene ser astuto y cauteloso para no dejarse engañar y, por otro lado, la manera de enfocar la vida hacia la sal-

vación. Armonía en la que se conjugan el esquema tradicional y unitario con la preocupación por lo profano como realidad con su propia sustancia.

En este mundo en crisis, en cuya complejidad se zambulle alegremente el Arcipreste de Hita, don Juan Manuel intenta encontrar unas ideas básicas, unas normas de conducta o una justificación *a posteriori* de su actuación, pero ya no a partir de un amplio y bien trabado sistema, sino en contacto directo con los problemas en que aparece la realidad inmediata; por eso desarrollará sus ideas principalmente en cuento, pues para él la ficción narrativa no es solamente, como pretende, un rodeo pedagógico para aclarar lo que desea transmitir al lector, sino que es también el lugar en que el autor se sumerge en la rica y variada realidad. Don Juan Manuel encuentra planteados en las narraciones que recoge los problemas que le interesan, pero en sus versiones las llena de vida y de un fuerte sabor de realidad; se funde así en el cuento lo didáctico con lo vital, la reflexión sobre el mundo con la riqueza con que el mundo le sale al encuentro.

No queremos terminar esta reseña sin destacar la belleza material del libro, ilustrado con reproducciones de pinturas de los siglos XIV y XV, que enmarcan y ambientan el texto; belleza de la edición que sin duda realza el magnífico trabajo del profesor Blecua.— ENRIQUE MORENO CASTILLO *(Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

MANUEL PUIG Y LA CAPACIDAD EXPRESIVA DE LA LENGUA POPULAR

Supone para el crítico una grata sorpresa —de esas que muy rara vez se producen en este estira y afloja de la producción literaria— vérselas con una novela como ésta de Manuel Puig (1) a la que tratamos de presentar en estas páginas y de la que trataremos, porque se lo merece, de dar cumplida noticia, aunque ésta —la noticia— siempre quede por debajo, en importancia, de la novela misma. Novela que, por otra parte, viene a sumarse a la ya tópica, aunque nunca bien considerada, avalancha de novela hispanoamericana que, en los últimos tiempos, ha provocado la *cuestión de la novela* en el anodino panorama de la prosa española más reciente. Tanto es así, que no sólo han salido

(1) MANUEL PUIG: *Boquitas pintadas. Ed. Sudamericana.* Buenos Aires, 1969.

exegetas que —fatalmente— erraron en sus conclusiones, sino que, desde las más variadas posiciones, no han faltado los atacantes y enfáticos despreciadores de un fenómeno que, quiérase o no, ha valido para que entre nosotros haya *comidilla* para satisfacción de circulitos impenetrables y de una más grande —hasta ahora insospechada— masa de lectores. Que *Cien años de soledad* se convirtiera en *best-seller,* o que las novelas de Carpentier o las narraciones de Cortázar ocuparan lugar destacado entre los *superventas* de nuestras librerías, han sido acontecimientos que han superado todos los cálculos. Bien es verdad que, en contrapartida, el fenómeno de la mitificación e incondicional alabanza ha desfigurado la postura serena y correcta que se ha de tomar frente a este hecho incuestionable.

Con todo ello tiene algo que ver esta *Boquitas pintadas.* Y digo que con todo ello porque la intención fundamental de la novela, según confiesa su autor, es hacer un folletín «con el cual, sin renunciar a los experimentos estilísticos iniciados en mi primera novela *(La traición de Rita Hayworth),* intento una nueva forma de literatura popular». Es en esta intención de literatura popular, pero que estando al servicio de esa comunidad lo más amplia posible es capaz de transformarla realmente, de cambiarla, y no de alienarla; en ello, digo, radica la importancia fundamental de la novela de Manuel Puig. Porque si bien su autor asegura que *Boquitas pintadas* es un folletín, hemos de aclarar que, bajo la forma de tal, se esconde una de las más serias y consecuentes novelas que hemos leído hace mucho tiempo. Si en la ingenua y evocadora *belle époque,* preludio inocente de trágicos y drásticos cambios en el mundo de la historia, el folletín era el escape, el único escape, que hacia lo prohibido tenían las gentes, olvidando a la vez cuantos problemas y verdades las cercaban, el folletín de Manuel Puig es todo lo contrario. Puig se ha ido a la entraña del problema, consigue arrancar las raíces más positivas a tal forma de novelar e, imprimiéndole una personalidad y un estilo, le confiere toda la verdad y el valor humano que entonces le faltaba. Si hoy cualquier folletín por entregas nos hace reír o nos asombra por la cantidad de elementos descabellados y, a veces, histéricos, la novela de Puig nos sirve de revulsivo; es un cruel latigazo que nos sacude desde todos los ángulos y nos permite ver a unos hombres que alientan, sufren y viven, haciendo historia. La historia del hombre medio de nuestros días. Si alguna palabra sintetiza lo que *Boquitas pintadas* representa, ésta sería: verdad, realidad inmediata. No en vano será recordar unas palabras de José Bergamín acerca de esta misma cuestión: «... no debe importarnos demasiado la evolución histórica de la novela; como no nos importa tampoco mucho la evolución histórica del hombre... En cambio, importa mucho la maravilla

humana de la novela, la sorpresa viva, novelesca, del hombre. Porque... Lo que nos importa del hombre son sus evoluciones reales, sus revelaciones poéticas... Lo que importa del hombre es su revelación eterna, que es su revolución constante. El hombre siempre nuevo» (2).

La novela. Estructura

Verdad es que, si sorprendente se nos aparece el conjunto de *Boquitas pintadas,* no menos sorprendente se nos antoja la estructura formal y las soluciones expresivas que Manuel Puig utiliza y maneja con extraordinaria precisión y fuerza narrativa. Se muestra muy a las claras que la novela de Puig está viviendo unas realidades expresivas que habitan fuera de la literatura y donde tienen mucho que ver el cine, la televisión o las computadoras. Todo ello es también extraordinariamente popular y obra en la mente de todos. Pero, en contra de lo que pudiera parecer, los resultados a los que por este camino llega el escritor no son —en modo alguno— fríos o matemáticos, sino que se cargan de una humanidad a toda prueba y demuestran muy sencilla, pero muy rotundamente también, de lo que puede ser posible un relato novelesco.

La estructura total que se materializa en una firme e indivisible unidad, y nunca se desvincula ni desvía de la trama central que, continuamente, presenciamos y conocemos, es a la vez de un dinamismo y de una variedad notabilísimas. Las formas narrativas que se emplean son múltiples y, desde ángulos insospechados, se presencian los mismo acontecimientos o acontecimientos simultáneos. De esta simultaneidad surge un aparente caos, del que, en contra de lo que pudiera pensarse, siempre sale airoso el lector, y satisfecho de ir correspondiendo su interés y su visión con la de los personajes que la viven en el relato. Porque lo mismo suceden las cosas ante el lector desde los personajes, que desde los objetos, que desde los mismos hechos o, en ocasiones, desde la objetiva y sencilla perspectiva del autor que, dicho sea de paso, se interfiere únicamente lo indispensable en el devenir de sus criaturas.

> Los pañuelos blancos, todos los calzoncillos y las camisetas, las camisas blancas de este lado. Esta camisa blanca no, porque es de de seda, pero todas las otras de este lado, una enjabonada y a la palangana, un solo chorro de lavandina. Las sábanas blancas, no tengo ninguna; la enagua blanca, cuidado, que es de seda: se hace pedazos si la meto en lavandina (p. 159).
>
> —Ya que esta ahí, ¿no me cortaría unos higos? *Cáscara aterciopelada verde, adentro la pulpa de granitos rojos y dulces, los reviento con los dientes.*

---

(2) José Bergamín: «Laberinto de la novela y monstruo de la novelería». Rev. *Cruz y Raya.* Madrid, diciembre de 1935.

—Buenas tardes, no la había visto. *El pie, las uñas pintadas asoman de la chancleta, piernas flacas, ancas grandes.*

—Buenas tardes.

—Perdoná que ande por este tapial, que si no ponemos una antena no oímos la radio, y los presos se me van a andar quejando. *Los presos no ven nunca a una mujer.*

—Y usted también querrá escuchar, no diga que no..., *negro barato, le brillan el cuello y las orejas, se lava para blanquearse* (p. 154).

Notable es también el tratamiento del tiempo. Para Puig la simultaneidad de las acciones que se desarrollan al unísono tiene una importancia muy grande, por ello nos hace ver, en proyección panorámica, lo que ocurre en diferentes lugares «el ya mencionado día...». Existe una especie de clisé que el escritor utiliza para dar facilidad a la narración, para dar similar importancia a lo que cuenta y para introducir al lector en las peculiaridades de su mundo estilístico, ciertamente rico y sorprendente. Porque no deja de sorprendernos la de posibilidades que Puig descubre en la lengua y cómo los silencios, las líneas a medio escribir, los párrafos sangrados, o lo que se puede leer entre líneas, tienen una importancia y un rigor tan grandes que, en el aparente caos que ya hemos señalado, encajan milimétricamente dando una sensación de perfección inimitable. A la vez, nuestro escritor apura, hasta sus últimas consecuencias, las posibilidades gráficas de la lengua. La hoguera final de las cartas de una de las protagonistas surge de entre esos renglones entrecortados que vuelven a repetir *leit-motivs* que han sido trascendentales en el trascurrir de esa historia que se acaba entre cenizas humanas y entre cenizas de objetos.

La novela. El lenguaje

Parecería difícil, a simple vista, enfrentarse a una narración que, enraizada como está en la entraña del alma popular argentina (y obsérvese las citas iniciales de las «entregas», con párrafos de tangos muy conocidos), usase (como usa) continuamente giros léxicos, sintácticos y expresivos de valor local y, muchas veces, coloquial. Sin embargo, otro de los alicientes de la novela de Puig es que universaliza aquellos modismos y, por sí mismos o por sus contextos respectivos, nos hacen penetrar perfectamente en el contenido de todas y cada uno de las conversaciones o párrafos narrativos en que se emplean. Es más, todo ello carga de mayor categoría de persona a sus personajes de novela que, en todo momento, mantienen su propia razón de ser. Incluso, en ocasiones, Manuel Puig se permite la introducción de faltas de ortografía en la transcripción de cartas, lo que da opción, junto a la espontaneidad y

verdad del hecho, a catalogar de alguna forma al personaje que escribe. Otras veces son monólogos que surgen enlazados en las notas de un tango, como aquellas estupendas páginas en que la *Rabadilla* echa sus cábalas de vuelta al pueblo y que no me resisto a transcribir, siquiera parcialmente:

> ... así el Pancho ve que ya volví de Buenos Aires y a la mañana después de la misa de seis no va nadie a la iglesia, por la puerta chiquita del fondo entre Pancho, yo, la madrina y el padrino, al señor y la señora le pido que sean padrinos, la niña Mabel a la mañana trabaja en la escuela, «y el gaucho extrañado le dijo no llores mi pingo, que la patroncita ya no volverá...» es un tango triste, porque cuando se muera la china el gaucho se queda solo con el caballo y no se puede acostumbrar «... tal vez por buena y por pura Dios del mundo la llevó...» y no dice que le haya quedado un hijo, al Pancho le quedaría el Panchito si yo muero ¿en qué rancho? ¿en el de él o el de mi tía? estamos en la pieza solos y con este broche cuelgo la camisa celeste de una manga y los pañuelos de color ya están colgados, así me falta nada más que la otra camisa blanca de seda, que si me muero al quedarse solo con el Panchito tan triste no se va a quedar, por lo menos le dejé un hijo bien sano y bien lindo «... entró en el rancho en silencio y dos velas encendió, al pie de la virgencita que sus ruegos escuchó, decile que no me olvide, virgencita del perdón, decile que su gaucho se quedó sin corazón, tal vez por buena y por pura Dios del mundo la llevó...» (pp. 160-161).

Comprendemos así, perfectamente, cómo el lenguaje está enraizado de tal manera en el alma de los personajes, y que son ellos quienes lo crean y modifican, como fuera de la ficción novelística es el pueblo el que, a fin de cuentas, dicta la norma a seguir en el empleo de la lengua. Manuel Puig lo sabe muy bien, y lo mismo que deja vivir a sus personajes su propia peripecia, les deja también expresarse como ellos quieren o pueden. *Boquitas pintadas* se convierte así en un extraordinario ejercicio expresivo que capta al lector y lo sitúa justamente en el plano que al autor le interesa. El lector no permanece ajeno, sino que se familiariza y comprende a quienes se expresan de esa forma y les confiere una categoría humana peculiar e indudable.

La novela. Personajes

Pero lo más importante y decisivo de la novela que comentamos nos parece que sea la personalidad de sus personajes, a los que ya hemos podido vislumbrar a través de sus expresiones, pero que tienen una mayor hondura y trascendencia. Si personajes de novela son los que viven, los que tienen hechura de personas, hemos de convenir, a la vista de

esas mujeres y esos hombres de *Boquitas pintadas*, que ésta es una novela en toda la extensión de la palabra. Su acontecer, el de los personajes, es fundamentalmente dramático y tanto los diálogos como la narración nos los presentan en una constante lucha exterior o interior: con el medio o con las otras personas; y, en ciertos casos, con una fuerza includible que impone sobre ellos un destino también includible.

Todos ellos viven unos entre otros, condicionados por los otros y como encerrados en un círculo que los ahoga y los obliga a desarrollar su vida de una forma peculiar, distinta, en muchos casos, de la que ellos hubieran querido tener. Poseídos de una inocencia —o quizá inconsciencia— natural, no comprenden bien qué es todo aquello que les cerca y se someten a los avatares de la suerte, de un caprichoso destino o a los devaneos de su mundo y de su contorno social donde son una especie de objetos o piezas de un dramático juego.

> La señora de Aschero olvidó incluir en la lista a los hombres casados. Le recomendaba en cambio a cualquier muchacho bueno trabajador, palabras con las que designaba a los obreros de toda índole. Raba pensó en la película argentina que había visto el viernes anterior, con su actriz-cantante favorita, la historia de una sirvienta de pensión que se enamora de un pensionista estudiante de abogacía. ¿Cómo había logardo que él se enamorase de ella? (p. 80).

Para *Raba* el mundo se cierra, se limita rigurosamente y no comprende algunas cosas que le son impuestas, bien por su ama, bien por las incitaciones del cinematógrafo. La pregunta final del párrafo nos sitúa en ese plano de los anhelos no logrados, de un desarrollo no conseguido, de un fin lejano pero apetecido. Se dibujan así los planos sociales en los que los personajes se mueven, pero para Puig no hay una división tajante, sino que se mezclan e influyen recíprocamente, e incluso intercambian deseos y situaciones. Ante esta imposibilidad, a la *Raba* le queda aún el recurso de la imaginación.

> ... se opondría a que en el dormtiorio guardaran objetos indebidos: le exigiría a Pancho que construyera por lo menos un alero para guardar botellas de lavandina, damajuanas, barricas, bolsas de papas, ristras de ajo y latas de kerosene. De repente recordó que Pancho era amigo del hermano de Celina, y el hermano de Celina noviaba con Nené. Pensó que se había portado mal con Nené, no había cumplido su promesa. Raba juntó las manos y pidió perdón a Dios. Recordó las palabras de Nené: «Si me hacés una mala pasada Dios te va a castigar» (p. 84).

A estos personajes que se debaten en una vida (sociedad) que los empuja, conscientemente a través de las incitaciones de la propaganda o los prejuicios, a su propia destrucción o hacia el fracaso; que los deja

vacíos de todo lo que de humano podría haber en ellos, porque coarta, limita o niega su libertad de realizarse individualmente; a estos personajes sólo les queda una posibilidad de librarse de esas limitaciones y de ese asfixiante círculo en el que ineludiblemente se ven metidos. Por eso llega para todos, al final, la muerte, una muerte simultánea, único momento en el que comprenden que han vivido heroicamente, que han desarrollado una existencia titánica frente a los artificiales paraísos que la sociedad les había creado. Aquí, donde parece que todos capitulan, es donde se ve por vez primera que se realizan como tales individuos, que se despojan de las últimas ataduras. La confesión final de *Nené* —ese dramático y humanísimo personaje— a su marido es lo suficientemente aleccionadora y expresiva del sentimiento que «el ya mencionado día jueves 15 de septiembre de 1968» liga y une en comunidad permanente a Mabel y Nené; a Pancho y la *Raba;* a Nené y los suyos...

> Cuando Nené quedó a solas con su esposo, aliviada por la morfina pero algo aletargada, le explicó con dificultad que en ocasión de comprar el departamento de propiedad horizontal que ocupaban desde hacía doce años, al entrevistarse con el escribano para la firma de ciertos papeles ella le había confiado secretamente un sobre. Este contenía indicaciones acerca de su última voluntad y algunas cartas de treinta años atrás. El documento establecía en primer término que se negaba a ser cremada y después exigía que en el ataúd, entre la mortaja y su pecho, se colocara el fajo de cartas ya nombrado.
>
> Pero dicho pedido debía ser cambiado en lo que atañe a las cartas. Ahora su deseo era que en el ataúd le colocaran, dentro de un puño, otros objetos: un mechón de pelo de su única nieta, el pequeño reloj de pulsera infantil que su segundo hijo había recibido como regalo de ella al tomar la primera comunión, y el anillo de compromiso de su esposo (p. 236).

La novela, pues, culmina con un friso impresionante de personajes en libertad por la muerte. Cumpliendo entonces sus más firmes deseos, encerrados en lo más íntimo de ellos y que el medio, la sociedad, los hombres pugnaban por no dejar realizar. La tensión dramática que se ha mantenido a lo largo de todo el relato y en el que el autor ha sabido implicarnos intensamente, se desata al final, pero mansamente, paulatinamente, con extraordinaria entereza y sin gestos descompuestos. Las vidas se agotan, cumplen sus últimos minutos, pero son efectivamente libres.

Algunas conclusiones

Con esta novela, con estos personajes que si bien no son héroes a la vieja usanza, son lo suficientemente hechos y sólidos para vivir y alentar en todos los instantes de su azarosa existencia, la novela contemporánea

en lengua española sigue siendo cuestión, tema de dinámica discusión. Nuevos caminos, nuevas formas expresivas se suman a los ya trillados o demasiado yermos. En esa investigación, en ese no detenerse en remansos eternos es donde me parece que habita la capacidad viva de la novela y, consecuentemente, de la literatura de creación. «... la novela —dice Bergamín— es más bien cuestión que problema. Porque no siempre solicita ni espera solución. Desde luego, no ajena a sí misma. Sí, en cambio, espera, solicita, una respuesta de nuestra parte; aunque esta respuesta nuestra, este nuestro juicio, no tenga por qué serlo de un modo abstractamente racional o racionalmente definitivo, como parece que implica siempre la solución de un problema» (3).

Justamente en esa respuesta de nuestra parte a la que alude el texto transcrito radica esa valoración dinámica de la novela de Manuel Puig que he intentado, no sé si con fortuna, a lo largo de este comentario que toca a su fin. Me resta únicamente recomendar encarecidamente la lectura de esta breve pero interesantísima novela que enriquece, sin lugar a dudas, el nanorama de la novela contemporánea y nos asoma a una cuestión fundamental e ineludible hoy: las posibilidades de vida, y de vida múltiple, que un género literario, en el que todo parecía dicho, tiene y puede desarrollar de la mano, claro es, de un verdadero escritor.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN *(San Diego de Alcalá, 32, 4.° izq. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

---

(3) JOSÉ BERGAMÍN: *Op. cit.*

CONCHA LAGOS: *La vida y otros sueños.* Colección «Prosistas Españoles». Editora Nacional, Madrid, 1969.

Con el cuento en España sucede algo verdaderamente paradójico. En revistas especializadas, en suplementos literarios, aparecen cuentos y más cuentos (más los numerosos que aguardan su turno) de escritores conocidos, de jóvenes o menos jóvenes desconocidos; cuentos buenos, cuentos regulares, cuentos innovadores, cuentos absolutamente tradicionales, y concursos —algunos muy tentadores— que motivan la confección de un cuento (si no se tiene alguno a punto) por parte de casi toda la familia literaria. Y junto a esto, la dificilísima «colocación» de un libro de cuentos, la inexistencia casi total de colecciones dedicadas a este importante género. En la gran narrativa hispanoamericana actual, el cuento ocupa un puesto muy importante, y los volúmenes de Julio Cortázar, *El llano en llamas,* de Juan Rulfo, los nombres de

Borges, Onetti y Benedetti, todos ellos cultivadores magistrales del cuento, tal vez contribuyan a reavivar el mortecino ambiente del libro de cuentos, a despertar a los lectores de Poe, Chejov, Maupassant, Horacio Quiroga, Clarín y Emilia Pardo Bazán, entre otros.

Nuestro cuento actual cuenta con varios jóvenes maestros. Tal vez el primero era —lo sigue siendo, porque sus libros están ahí, vivos— Ignacio Aldecoa, que, junto a sus novelas publicó varios libros de cuentos. Fue, probablemente, uno de los prosistas, entre nosotros, de mayor fidelidad al género (con Tomás Borrás, muy anterior a él) y de más alto dominio en él. Con Aldecoa, Medardo Fraile (otro de los importantes: autor ya de tres volúmenes), Jesús Fernández Santos, Ana María Matute, Francisco García Pavón, Daniel Sueiro, etc., hasta otros muchos de menor producción o más jóvenes. Y sin olvidar a escritores de generaciones anteriores o fundamentalmente entregados a otros géneros literarios (sobre todo a la novela), como Sender, Max Aub, Francisco Ayala, Zunzunegui, Cela, Delibes, Carmen Laforet, etc.

Junto a narradoras como las citadas Laforet y Matute, y Carmen Martín Gayte y Josefina Rodríguez, entre las más destacadas, varias poetisas se han asomado también al cuento. Al cuento para adultos (al que me estoy refiriendo) o al cuento infantil. Entre otras, Carmen Conde, Susana March, Gloria Fuertes, María Beneyto, María Elvira Lacaci. Ahora, Concha Lagos. Antes de aparecer este volumen había publicado algunos de sus cuentos en diferentes publicaciones periódicas (entre otros, uno en estas páginas de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS).

La vida y otros sueños consta de dieciséis cuentos y lleva un amplio y detenido prólogo de Medardo Fraile. El autor de *Cuentos de verdad,* gran conocedor de toda la obra de Concha Lagos, la recuerda y presenta al lector, desde *Balcón* (1954) hasta *Los Anales* (1966). No olvida tampoco los ocho años de existencia de la revista *Ágora,* la colección poética del mismo nombre, la tertulia de «los viernes de Ágora»... Defensa apasionada, con un cierto tono polémico, circula por estas líneas. Pasa después Medardo Fraile a ocuparse de los libros en prosa de Concha Lagos —lo que aquí importa—, nacidos a la luz a la vez que sus dos primeros libros de versos: *El pantano* (escrito mucho antes, en 1937, y que «fue el desahogo de una muchacha abocada a escribir»), publicado en 1954, y *Al sur del recuerdo,* aparecido sólo un año más tarde, 1955, que *El pantano,* pero escrito mucho después. Para Medardo Fraile, «una novela breve hecha de recuerdos» y total confirmación de las dotes de prosista de Concha Lagos, y a continuación analiza la última producción en prosa de la escritora: sus cuentos, los reunidos en este primer libro, *La vida y otros sueños.* Las acertadas, fervorosas palabras del prologuista (aunque quien esto es-

cribe prefiere los libros ofrecidos a cuerpo limpio, sin iniciales «protecciones») abren muy bien las puertas del lector, ayudándole a circular por su interior.

Del monte en la ladera es el primer cuento del volumen. Escrito en tercera persona, el narrador empieza por citar a Fray Luis, para aclarar que su personaje, el Ambrosio, no lo había leído porque era analfabeto. Y añadir a continuación, en glosa marginal, un fragmento crítico que puede estar muy justificado desde la biografía de la escritora, pero que estimo superpuesto a la estructura del cuento: «... analfabeto cien por cien, al natural. Luego, ya se sabe, están los otros, que hasta presumen de leer entre líneas. Analfabetos bien pertrechados, esgrimiendo, incluso, azadón para cavar el foso y detener el avance a los de savia nueva, a los de las ideas remozadas. En su escudo, sólo un lema, un obtuso lema, un inquebrantable lema: "¡No pasarán!"». La cita es larga, pero muy expresiva, de esta tendencia de Concha Lagos a introducir en sus relatos personalísimas opiniones, por lo general críticas, satíricas, sobre el mundo literario. En el cuento *Auto-stop* figura otro párrafo muy elocuente en esta misma línea: «En esto y en otras cosas demuestran ser más avispados en los pueblos que en la capital, donde, generalmente, sólo cuentan con algunos listillos oficiales, tras los que se escudan, para medrar, un nutrido grupo de mediocres.» También en *Veinte duros de pipas* ironiza sobre el suburbio, que ahora «era el alma de las novelas, de los cuentos, de los versos», que «se había convertido en la moderna mina del rey Salomón», que nos lleva a la época, tan próxima, floreciente de la «literatura social», hoy en decadencia.

Pero no piense el lector que son los ambientes literarios o artísticos los que aparecen en estos cuentos. Dada la vena satírica de Concha Lagos y su conocimiento del tema, esperemos que en próximos cuentos nos brinde directas visiones de nuestra vida literaria. Como ésta es tan gris y aburrida, un poco de sal y pimienta será muy de agradecer.

Los ambientes y personajes de *La vida y otros sueños* pertenecen casi exclusivamente a lo que se viene llamando «popular». Hay mucho de costumbrismo actual observado y reflejado con una zumba muy sutil, con una ironía casi siempre suave y comprensiva, nada agresiva ni seria (salvo en las referencias «literarias», ya citadas). Algunos cuentos no son más que estampas, cuadros de pequeñas, cotidianas costumbres, mostradas en hábil síntesis a través de un diálogo vivo, ingenioso, muy de verdad. Un ejemplo de esto puede ser *Estío,* escena bastante quinteriana. Como es natural, la cordobesa Concha Lagos donde más a gusto se encuentra es entre lo popular y campesino andaluz. Seres humanos, pero también animales, plantas, son amorosamente recogidos en

estas páginas: *La cosecha* puede ilustrar muy bien esta predilección, aunque quizá se incline un poco peligrosamente a un sentimentalismo sensiblero y a un fácil simbolismo, anticipado ya desde el título. En el breve apunte, *Indulto*, un árbol es el auténtico protagonista, el árbol confidente y amigo de la narradora. El amor a la naturaleza es uno de los aspectos más vitales, más frescos, de estos cuentos. Puede ser un árbol su símbolo, o puede ser toda ella, la naturaleza en sus arroyos y sus pájaros, sus montes y sus caminos, la que se exalte y se alce en raíz, tronco y frondosa copa del relato. Uno de los cuentos más representativos es *El mejor día de sus zapatos*, escrito en tercera persona, pero con ese mismo fondo de vida campesina, de contacto con todo lo natural, que la obra de Concha Lagos—tanto en prosa como en verso—a menudo transmite. Pero se encuentra también en este relato el ansia de vida libre, aventurera, anhelante de caminos y horizontes, que se quedó refugiada en los sueños, lo que acerca al título del volumen: el par de zapatos robado por la gitana andariega realizarán «el sueño que ella había soñado tantas veces».

Hombres y mujeres vulgares y corrientes, sorprendidos en instantes de vida, con su mezcla de realidad y de deformación grotesca, circulan por la mayoría de estos cuentos o relatos. Entre otros: *Zona verde, Mañana de domingo con sol, Preliminares, La Banda Amarilla,* de auténticos aciertos expresivos, de hábiles toques irónicos y satíricos, y muy dosificada comicidad.

Pero Concha Lagos aborda un cuento de mayor envergadura, abandona las tranquilas superficies, las pacíficas y nada peligrosas orillas de todos estos cuentos, relatos, escenas, estampas, y ofrece las dos muestras más importantes de todo el libro, por modernidad y profundidad, por tener en cuenta todo el avance de la narrativa contemporánea del cuento o relato en particular. En primer lugar, *La lámpara,* que figura en segundo lugar, es un monólogo encerrado en un diálogo. El hombre, el escritor, frente a la mujer, los ruidos de todos los días, la monotonía y la mediocridad. El anhelo de vida libre y natural es aquí el de un rincón en soledad, bajo la luz, la compañía de «una lámpara de mesa con luz íntima, suave». De nuevo, el simbolismo—como el árbol, el par de zapatos, y otros varios—en medio de la realidad, pobre y triste en este caso. Otra vez, los sueños como liberación, como refugio. Sueño de un aislamiento, de una vida más plena, más suya. Porque él allí, bajo la lámpara, «en el círculo luminoso que le cobijaría, limitándole todo el contorno, limitándole la realidad y esfumándola en la sombra, como algo inquietante y turbio que había que mantener aparte, ignorada», dispondría de verdad de algo suyo, de ese espacio cerado por la lámpara, dependiente de su voluntad tan sólo («le bastaría pulsar el botón para

que el milagro se realizase»), «un espacio que él podría prolongar a su antojo y hasta hacerlo duradero, definitivo...».

Con *La lámpara, Examen en la arena,* que cierra el volumen, es el otro relato de más alta y honda significación. Para mí, el más importante de *La vida y otros sueños,* sin ese demasiado ostensible simbolismo, excesivamente desnudo, directo, de *La lámpara.* Cuentos escritos desde un personaje, desde su soledad y su lucidez, están en la línea de muchos cuentos del propio Medardo Fraile, gran maestro en estos relatos de introspección, de ahondamiento de la realidad a través del personaje-narrador, de subjetivización patética, desgarrada, melancólica, resignada, irónica, de la objetividad. El sentido de la vida, el tiempo, la soledad emergen en este monólogo de Juan, ya vencido por todo, obligado al camino trillado, a la senda de todos. Resurge aquí el tema, tan querido de Concha Lagos, de la imposibilidad de la libertad, los «deseos de buscar otros caminos, de andar a la deriva, a tu aire. Puedes convertirte en la oveja negra, en un rebelde peligroso».

La infancia, el amor, los amores, las ataduras, van surgiendo. Todo lo que se creyó definitivo, lo que no era más que trampa de la vida. Y «sintiéndome cada vez más prisionero». Conclusión de soledad e indiferencia, escepticismo, resignación a la nada, después de haber aprendido la lección de la zancadilla humana, el torpe mundo de estupidez y crueldad de los hombres. La oposición entre el mundo natural (los árboles, que «conocen su papel») y el humano (los hombres, que se inquietan, gesticulan, se erizan como gatos) se resume en *Examen en la arena* en pesimista visión de la condición humana.

Concha Lagos ha entremezclado muy hábilmente las personas gramaticales en este relato. Lo inicia con la tercera, para pasar a la primera, principal y central en todo él, e introduciendo la segunda para matizar el monólogo, para darle apariencia de diálogo, para golpear, también, más al lector.—EMILIO MIRÓ. *(Sedano, 7. MADRID-11.)*

TRES NOTAS BIBLIOGRAFICAS

JOHN REED: *México insurgente.* Editorial Ariel. Barcelona, 1969.

En 1914, el intelectual y periodista John Reed se sintió atraído por la dura experiencia de pasión y de muerte que iniciaba con su revolución. Unos largos meses, con el país en erupción, le permitieron unas vivencias y unas notas que hoy constituyen todavía un documento positivo no sólo para la valoración histórico-política de la revolución mexicana, sino, lo que es más importante, para ofrecer desde la contempla-

ción de hombres y sucesos un cuadro más general y comprensivo del fenómeno revolucionario.

Reed, hombre definido por unas claras actitudes de izquierdas, intelectual y universitario, escribe con una deliberada falta de partidismo y pasión, tan inapropiada en su época, como próxima y moderna a nuestros actuales modos de ver y de sentir los acontecimientos. Por ello, su libro llega al lector de hoy con unas absolutas dimensiones de actualidad; Villa, sus peones y sus pelados, luchando bestial y heroicamente por una vida y un mundo mejor, forman parte del mismo pueblo que hoy ensaya guerrillas y rebeliones, mientras que la administración y el ejército de la época se identifican en su corrupción, su torpeza y en su desrazonado mantenimiento del poder con las fuerzas y las gentes que hoy rigen y ordenan la vida pública en la mayoría de los países de Iberoamérica.

En nuestro tiempo, de grandes medios de comunicación social y enormes despliegues informativos, la formación de una sensibilidad colectiva nos va definiendo más que la afirmación de un modo de ser individual; poco a poco se va consiguiendo que cada hombre que muera de hambre en el mundo sea «nuestro hombre», y cada guerra que se enciende con su carga de brutalidad e injusticia sea «nuestra guerra», por lejos que se desarrollen sus batallas y miserias. Por ello es un ejercicio apasionante leer el testimonio de la primera revolución de nuestro siglo, experiencia violenta y turbadora en la que se comprometieron e incendiaron las esperanzas de millones de hombres, revolución que puso en marcha las fuerzas y las tendencias de los campesinos agraristas y de los obreros sindicalistas, lucha del campo contra la ciudad, del guerrillero contra el militar, de la dialéctica contra el inmovilismo. Al margen de los resultados, sólo en una parte revolucionarios y en un gran sentido «institucionales» de esta experiencia, el México revolucionario, tiene algo de absolutamente descriptivo una vez más, como en los viejos manuales clásicos, la historia puede volver a ser maestra del presente y cauce de la cotidianidad. El México de Villa y Zapata nos puede ayudar a comprender la Bolivia o el Perú o incluso el Uruguay contemporáneo. Salvadas distancias de estructura básica, medios de producción y consumo y formas de vida, el ayer iberoamericano puede ilustrar las realidades de hoy.

John Reed ha visto y ha vivido con casi todos los intérpretes de la revolución; ha sido para él noticia lo que para nosotros son datos históricos, y ha puesto al servicio de su tarea de interpretación y comprensión un gran talento y una equilibrada personalidad. Pero sobre todos sus restantes aciertos destaca con luz propia su facultad de ver, entender y hablar con el pueblo, verdadero intérprete y protagonista del

drama revolucionario. Al entablar el diálogo con peones y soldaderas, con campesinos y pastores, Reed no es el intelectual pedante que se acerca al hombre como el entomólogo al hormiguero, sino el cronista sincero y veraz que se siente identificado y comprometido con el tiempo que vive, y por eso, aunque no abandone jamás su imparcialidad objetiva, las gentes son sus gentes y la revolución, su revolución.

Por todo ello, la presencia de este libro como un testimonio más de este fenómeno de la edición popular, al que nuestras editoriales y librerías han llegado tarde, pero al menos han llegado, tiene que marcarse con un acento de positivo interés.—R. CH.

JOSÉ CAYUELA: *Helder Camara*. Editorial Pomaire. Barcelona, 1969.

José Cayuela es uno de estos españoles de América que ha vivido una gran parte de su vida en Chile, dedicándose al periodismo y viajando por diversos países del continente. En 1968 entrevistó en Recife al arzobispo Helder Camara, figura polemizada y discutida por sus ideas sociales y su decidida acción en favor del proletariado desposeído de su diócesis.

Arzobispo de Olinda y Recife, fundador del movimiento «Acción, Justicia y Paz», Dom Helder es la figura más representativa de la Iglesia brasileña en el momento actual. Sus pastorales y su acción decidida frente a la injusticia, pero también frente a la violencia, está puesta de manifiesto en este libro, en que, por una parte, con claro estilo periodístico, se nos describe al hombre inserto en su cuadro geopolítico y en la línea de las tensiones político-sociales que los condicionan, y, por otra, se describen los principales hitos de su pensamiento, a partir de la presentación de sus textos más representativos en los que se nos revela el pensamiento de un hombre que, respetando aquellos que en conciencia se sintieron obligados a optar por la violencia y demostraron su sinceridad con el sacrificio de sus vidas y acusando a los responsables de esa violencia, afirma su vocación personal, que es la de un peregrino de la paz. «Siguiendo el ejemplo de Pablo VI —dice—, prefiero mil veces que me maten a matar.»

Cayuela ha comprendido perfectamente el gran drama nordestino, la tragedia del nordeste brasileño, enorme polígono de la sequía y de la sed, escenario de constantes emigraciones campesinas, promovidas no ya por una búsqueda de mejores condiciones de vida, sino por una imperiosa necesidad de subsistir. En entrevistas personales, ha tenido acceso

a personas que, como Gregorio Bezerra y Franciscoco Juliao, representan la parte más importante de la subversión nordestina, de la agitación que sacude y conmueve a los campesinos, uniéndolos en ligas y lanzándolos ansiosamente en busca de su propio destino.

Desde este trabajo de comprensión, el libro, a través de un hombre, nos deja ver no un país, sino una enorme región, lo suficientemente grande para ser escenario de otra de las sangrientas guerras que hemos visto gestarse. La tesis final se cifra en esta interrogación inquietante: ¿podrá impedir el arzobipo Helder Camara que el gigantesco Brasil se convierta en un Vietnam católico?

Es posible que un conocedor más profundo del Brasil, que aun poniendo menos énfasis en el análisis de la región nordestina haya logrado una perspectiva más general del enorme conjunto geopolítico, tenga que refutar en parte las tesis del autor y contestar negativamente a su angustiada interrogación.

Brasil no es un país, sino un enorme despoblado y casi vacío continente. En la inmensidad de su geografía, los estados y las regiones han crecido con una independencia que da el aislamiento, con una incomunicación que sólo mitiga la relación de todas las ciudades, estados y departamentos con la gran urbe capitana Río de Janeiro. Al ser distintos los supuestos que ordenan las vivencias y convivencias en los diversos estados y ciudades, es diferente también la matización de un acontecimiento en los diversos lugares del Brasil, y es casi imposible la adquisición de una conciencia de clase o de una convicción revolucionaria, a nivel nacional, en ciudades y comarcas tan absolutamente diferentes como pueden ser el seco, hosco y miserable estado de Ceara y el próspero Río Grande del Sur.

Paralelamente, hay que considerar que junto a la imposibilidad de un desarrollo uniforme, de una subversión brasileña, existe la certidumbre de una represión a la que darían respaldo los recursos de poder y de control social perfectamente instrumentados con que cuenta el presidente del Brasil, como cabeza de un vigoroso sistema oligárquico.

Recife, como eje vital del nordeste brasileño, sólo puede ser el escenario de una revolución local tan profunda y sangrienta como puedan permitir las fuerzas en presencia, pero nunca encender una total subversión brasileña, que el actual grado de desarrollo y de perspectiva nacional de los problemas impide totalmente.

Pese a este reparo, el libro que firma José Cayuela, y que nos ofrece editorial Pomaire, es un gran documento y testimonio sobre uno de los problemas más duros y acuciantes que sacuden ese crisol de injusticia y esperanzas que llamamos América Latina.—R. Ch.

José Manuel Castañón: *Encuentro con Venezuela.*

José Manuel Castañón es un intelectual español residente en Venezuela que ha realizado una serie de obras destinadas a divulgar los valores culturales y literarios de ese país. A lo largo de ellos ha ido afirmando un estilo típico y una forma de hacer representativa de las modernas dimensiones literarias iberoamericanas.

El libro que ahora comentamos representa un recorrido turístico emocional, con numerosas referencias literarias y artísticas a la tierra venezolana; sus singladuras son las siguientes: En la ciudad del Coquivacoa. En el tachira del catatumbo. Impresiones Valencianas. En la región de Manaure. En la pampa del lazo Marti. Visión de la Margarita. En el azul de Cumana. Por tierras de Anzoategui. La misteriosa Guayana. Trujillo de la guerra a muerte. En la paz emeritense. Por los valles de Aragua. En el territorio Amazónico. En los llanos de Occidente. En la Castilla barquisimetana. En el Yaracuy Moreno. Por los llanos de Monagas. La tierra mirandina y Caracas Cuatricentenaria.

En cada una de estas ciudades, Castañón va encontrando, por una parte, la exacta diferencia cultural y el dato objetivo desde el que se puede orientar una definición de la comarca y, al mismo tiempo, una búsqueda de sus valores turísticos y culturales. El encuentro de Castañón con Venezuela viene a consolidar una tradición literaria iniciada en 1959 con la publicación de la obra *Concesiones de un vivir absurdo,* seguida en 1961 con la novela *Andrés cuenta su historia* y la narración *Una balandra encalla en tierra firme,* continuada igualmente con el libro de 1963 *Pasión por Vallejo* y culminada en la novela *El virus,* de 1967.

Encuentro con Venezuela marca una nueva manera de promover el libro turístico en Hispanoamérica, desde una exacta descripción en la que se encuentran tanto los aspectos puramente paisajísticos y las bellezas naturales, junto a las grandes figuras que desde el ayer y el hoy han hecho una cultura y han afirmado una civilización, unido todo a una descripción exacta y colorista de la existencia actual del venezolano en las diversas ciudades y regiones en que se articula la vida y la esperanza de esta gran nación.—Raúl Chávarri. *(Instituto de Cultura Hispánica.* Madrid.)

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1969 DEL INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

El Jurado del Premio de Poesía «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica correspondiente al año 1969, bajo la presidencia del director del Instituto de Cultura Hispánica, don Gregorio Marañón, e integrado por los señores don Hugo Lindo, embajador de El Salvador en Madrid y director de la Academia Salvadoreña de la Lengua; don Luis Rosales, académico de la Lengua; don Guillermo Díaz-Plaja, de la Real Academia Española de la Lengua y director del Instituto Nacional del Libro Español; don Torcuato Luca de Tena, director del diario A B C; don José Hierro, escritor y poeta, y como secretario, don José Ruméu de Armas, director de Ediciones Cultura Hispánica, entre los 122 trabajos presentados, de poetas hispanoamericanos, españoles y filipinos, acordó conceder dicho Premio al libro presentado bajo el lema «No despiertan los ángeles», titulado Diario del mundo.

Resultó ser su autor, abierta la correspondiente plica, don Antonio Fernández Spencer, nacido en Santo Domingo (República Dominicana), cuyo curriculum vitae se adjunta.

El Premio anual de Poesía «LEOPOLDO PANERO» está dotado con cincuenta mil pesetas.

Lema: *No despiertan los ángeles*

Libro: *DIARIO DEL MUNDO*

Antonio Fernández Spencer nació en Santo Domingo, República Dominicana, el 22 de junio de 1922.

En 1952 le fue concedido en Madrid unánimemente el Premio Adonais, y en 1964 recibe en su patria el Premio Nacional de Literatura.

Fue presidente del Ateneo Dominicano y presidente y vicepresidente de la Sociedad de Periodistas y Escritores. Subsecretario de Educación y encargado de la Comisión de la UNESCO. Encargado de Publicaciones de la Universidad de Santo Domingo y director de la *Revista de Filosofía* de esa misma institución. Codirigió *La poesía sorprendida* y fue director de *Entre las soledades,* ambas dedicadas a la difusión de la poesía nueva escrita en el mundo. Dirigió la Colección Arquero, en la cual se publicaron libros de distintas áreas de la cultura. Fue presidente de la Tertulia Hispanoamericana de Madrid. Viaja en septiembre de 1947 a España, y allí reside por espacio de seis años. En Salamanca, en 1951, ayuda al poeta y crítico J. García Morejón a orientar la revista *Intus.* En los años 1949 y 1950 siguió en el Instituto de Humanidades de Madrid cursos de Filosofía con Ortega y Julián Marías. Escucha, por esos años, lecciones de Estilística explicadas por Dámaso Alonso y por Carlos Bousoño. Asiste en 1949 al Primer Congreso de Cooperación Intelectual celebrado en España. Es miembro fundador de los Congresos de Poesía que se celebran en España. En 1953 asiste a las Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana, con las que se iniciaron los actos conmemorativos del VII Centenario de la Universidad de Salamanca, y en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha Universidad, a propuesta de Alonso Zamora Vicente, fue elegido relator de la comisión que se ocupó de las Letras Coloniales, Literatura del Romanticismo y de la Independencia. Asiste en Puerto Rico al Congreso de Poesía dedicado al poeta Luis Palés Matos; en el Ateneo de San Juan de Puerto Rico lee su estudio literario «La captación visual de la realidad en la poesía de Luis Palés Matos». Representó a su país en el IV Congreso de Academias de la Lengua Española, celebrado en Buenos Aires.

En la Universidad de Santo Domingo, después Autónoma, enseña durante trece años (en diversos períodos universitarios) Lingüística general, Introducción a la Filología hispánica, Sociología, Historia universal, Filosofía contemporánea, Literatura española y Literatura hispanoamericana, Antropología educativa y Antropología filosófica.

Es doctor en Filosofía por la Universidad de Santo Domingo y se diplomó en Filología hispánica en la Universidad de Salamanca.

En la Universidad Nacional «Pedro Henríquez Ureña» enseñó Lengua española y actualmente explica Historia universal (primero y segundo cursos), Literatura española y Literatura hispanoamericana, Introducción a la Filosofía e Historia de la Filosofía.

Es secretario de la Academia Dominicana de la Lengua y miembro correspondiente de la Academia Española de la Lengua. Es miembro correspondiente, elegido por unanimidad, de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico; miembro de número de la Cátedra de Estudios Americanistas Víctor Andrés Belaúnde; miembro de número del Instituto Dominicano de Cultura Hispánica.

Ha viajado por España, Alemania, Francia, Italia, Estados Unidos, Puerto Rico y Sudamérica.

Obras poéticas publicadas: *Vendaval interior* (1945); *Bajo la luz del día* (Premio Adonais, 1952), Madrid, 1953; segunda edición, Santo Domingo, 1958; *Noche infinita,* Santo Domingo, 1967; *Nueva poesía dominicana,* Madrid, 1953.

Obras en prosa: *A orillas del filosofar,* Santo Domingo, 1960; *Caminando por la literatura hispánica* (Premio Nacional de Literatura), Santo Domingo; primera edición, 15 de mayo de 1964; segunda edición, 15 de septiembre de 1964.

Libros de poesía inéditos: *Poemas de esas horas* (1945-1965); *Amor todo el tiempo* (1946-1954); *Epigramas a Lesbia* (Homenaje a Catulo), 1956; *Cuando pasa el viento* (1948-1967); *Con las horas contadas* (1969).

Dirección: Calle Seis, casa número 7, Reparto Miraflores (antiguo aeropuerto General Andrews), Santo Domingo, República Dominicana.

COMISION NACIONAL DEL SESQUICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA DEL PERU

28 DE JULIO 1821 - 1971

CONCURSOS HISTORICOS

LIMA, ENERO DE 1970.—Avda. Arequipa, 400. Lima, Perú

El Perú celebrará el año de 1971 el 150° aniversario de la proclamación de su Independencia. Con este motivo la Comisión Nacional del Sesquicentenario ha considerado en el programa oficial, entre otros actos, la realización de cuatro certámenes abocados al estudio histórico-crítico de los aspectos ideológicos y políticos que abrieron caminos a la Emancipación del Perú y se proyectaron a los pueblos de Hispanoamérica.

CONCURSO INTERNACIONAL PARA HISTORIADORES, ESCRITORES Y PROFESORES EXTRANJEROS

BASES

TEMA: *La insurrección del Túpac Amaru y sus proyecciones en la Independencia de Hispanoamérica.*

Este concurso está dedicado a historiadores, escritores y profesores extranjeros.

PREMIO: El premio será de S/. 100,000.00 y se entregará en la última semana de julio de 1971.

El autor del trabajo premiado será invitado a Lima para recibir el premio.

EDICIÓN: El trabajo premiado será editado por la Comisión Nacional del Sesquicentenario, y el autor recibirá 200 ejemplares.

FECHA DE ENTREGA: Se recibirán los trabajos hasta el 31 de enero de 1971.

RESULTADO: Se dará a conocer el resultado del concurso el 31 de mayo de 1971.

REQUISITOS: El trabajo deberá ser inédito y tendrá un mínimo de 100 páginas mecanografiadas, tamaño oficio, a doble espacio.

No se admitirán trabajos sin el aparato crítico y las notas pertinentes.

Cada trabajo deberá firmarse con seudónimo, acompañándose el nombre correspondiente bajo sobre cerrado y lacrado.

JURADO: El Comité Ejecutivo de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú se constituye en jurado del presente certamen y designará las Comisiones asesoras respectivas.

Los otros tres concursos están reservados a escritores y estudiantes peruanos.